

Programa de Estudios artísticos, literarios y culturales  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad Autónoma de Madrid

TESIS DOCTORAL  
OMISIÓN O CENSURA: UNA REVISIÓN DE LA VANGUARDIA  
ARTÍSTICA EN PUERTO RICO, 1960-1970

Doctoranda:  
Melissa M. Ramos Borges

Codirección:  
Dra. Olga Fernández López  
Departamento de Historia y Teoría del Arte. Universidad Autónoma de Madrid

Dra. Mercedes Trelles Hernández  
Programa de Historia del Arte. Universidad de Puerto Rico, Río Piedras

Noviembre de 2019

A Papi.



## Agradecimientos

Deseo extender mi agradecimiento a personas claves que ayudaron con el proceso investigativo de esta disertación. Sobresalen los colegas de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, en particular Javier Almeyda y los estudiantes jornales de la Colección Puertorriqueña de la Biblioteca Lázaro, quienes facilitaron mi búsqueda de microfichas y reseñas de arte publicadas en diversos medios, impresos en la época bajo estudio. Además, debo reconocer el apoyo, ayuda y asesoría del estupendo grupo de trabajo del Museo de Historia, Antropología y Arte del mismo recinto. Mis más profundas gracias a Jessica Valiente, archivista del Centro de Documentación de Arte Puertorriqueño, Chakira Santiago, registradora del MHAA, Donald Escudero y Flavia Marichal, comisaria en jefe del museo. Igualmente, agradezco a Milagros Pizarro y los estudiantes jornales de la Biblioteca Francisco Oller de la Escuela de Artes Plásticas y Diseño, su asistencia en la búsqueda y digitalización de numerosos documentos conservados en el Archivo Vertical y en la Colección de Revistas y Periódicos. No puedo dejar mencionar mi más sincero agradecimiento a Nilsen Micheli y Miguel Ferrer por permitirme acceso a los archivos de sus progenitores.

De la misma manera, reconozco a Zorali de Feria, directora del Museo de Arte y Senado Académico (MuSA) del RUM y a Pedro Fortunato Velázquez, registrador del museo, por atender mis visitas al campus mayagüezano con amabilidad. Agradezco la ayuda y el apoyo de los colegas en el Programa de Artes Plásticas adscrito al Instituto de Cultura Puertorriqueña, Ángel Cruz Cardona y Laura Quiñones, por acoger mis numerosas visitas al depósito de obras y al centro de documentación de la institución. Igualmente, a la entonces registradora del Museo de Arte de Ponce, Soraya Serra y al equipo del archivo del Museo de Arte de Ponce, Sofía Cánepa y Teresa Cortés Rosado, por facilitar información pertinente a mi investigación.

Deseo, además, agradecer a la administración del Center for Latin American and Caribbean Studies (CLACS), de New York University (NYU) por haberme otorgado el Residential Research Fellowship for Faculty from Puerto Rico durante el verano de 2018. Esta subvención permitió que continuara mi investigación en varios archivos en la ciudad de Nueva York, mientras la Isla se recuperaba de un catastrófico desastre natural. Sobre todo, quiero reconocer a los entrevistados: Rafael ‘Chafó’ Villamil, Pilar Gómez Bedate, Regina Silveira, Jeffrey Leder, Lope Max Díaz, Stuart Ramos Biaggi, José Enrique Arrarás, Edwin Maurás, Sandra Platt, Julio Suárez, Wilfredo Chiesa, Arturo Bourasseau y Luis Hernández

Cruz por prestar su tiempo y enriquecer esta investigación. Le doy gracias a Osvaldo Santiago, Alexis Figueroa y otros coleccionistas privados quienes abrieron su colección a esta servidora y permitieron que se documentara el trabajo de artistas vanguardistas conservadas en su colección.

Por último, dirijo mi agradecimiento a las personas más cercanas durante estos últimos cinco años, mi compañero, Rogelio Báez Vega, mis amigos y mis familiares, quienes me brindaron un profundo apoyo moral y emocional durante este proceso. A mis colegas historiadoras de arte Irene Esteves Amador y Marilú Purcell agradezco su apoyo y contribuciones. Quiero destacar las aportaciones de mi madre, Sonia Borges, en el frente editorial del escrito. Finalmente, a mis directoras de tesis, Olga Fernández López y Mercedes Trelles Hernández, quienes ayudaron a dirigir este navío.

## Abstract

Una cantidad sustancial de fuentes de archivo de los años mil novecientos sesenta a setenta revela el trabajo de los pioneros de la producción de arte experiencial en Puerto Rico. Hasta la fecha, sin embargo, la mayoría de las publicaciones académicas omiten en gran medida su existencia o atribuyen erróneamente su origen a la década de 1980. En cambio, los ‘textos canónicos’ de la historia de arte de Puerto Rico postulan la construcción de una identidad nacional durante los años 1960-70, centrada en valores culturales hegemónicos y homogeneizadores. Esta disertación intenta corregir los conceptos erróneos sobre el arte vanguardista producido en la Isla. A través de la investigación, se rescata el trabajo de un grupo de artistas puertorriqueños que, por su inclinación a los movimientos *avant garde* internacionales, fueron enfrentados por la resistencia de sus homólogos puertorriqueños, quienes favorecían el estilo figurativo del muralismo mexicano. A pesar de que existe una cantidad enorme de fuentes primarias que documentan y discuten la vanguardia puertorriqueña, la historiografía local se ha dedicado a narrar un mismo discurso sobre el desarrollo del arte local, por ende, esta cantera de información no se ha examinado y discutido en los escasos textos sobre arte en Puerto Rico. Aunque este grupo de vanguardia abordó los problemas locales y reaccionó a contextos sociales, algunos colegas locales y críticos les consideraron transgresores y cuestionaron su puertorriqueñidad, lo cual, se argumentará, creó y contribuyó a la censura *a posteriori* de los historiadores del arte.

## Índice

Agradecimientos .....	ii
Abstract .....	iv
Listado de ilustraciones.....	vii
INTRODUCCIÓN .....	1
CAPÍTULO 1: El mapa de los espacios artísticos en Puerto Rico, entre el siglo XIX y 1960 .....	8
1.2 Notas de una historia de la educación artística .....	16
1.3 Talleres, escuelas, galerías: el papel de los espacios autogestionados.....	25
1.4 Galerías: el incipiente del mercado de arte .....	26
1.5 Apuntes sobre el desarrollo de la crítica de arte .....	30
Figuras Capítulo 1 .....	37
CAPÍTULO 2: Rafael Ferrer y el arte de vanguardia como ejercicio de escándalo .....	42
2.1 2 pintores: Ferrer y Villamil pioneros vanguardistas .....	45
2.2 Del depósito de chatarra al Museo de la Universidad: Rafael Ferrer y los junkers .....	54
2.3 Ferrer, otra vez: 26 esculturas .....	61
2.4 Ferrer y el ICP .....	66
2.5 Ernesto Jaime Ruiz de la Mata: entre la crítica y el POP .....	71
Figuras Capítulo 2 .....	76
CAPÍTULO 3: Las vanguardias y el ‘establishment’: aceptación y controversias.....	96
3.1 Abriendo brecha: Carlos Irizarry y la Galería 63 .....	97
3.2 Luis Hernández Cruz como agente conciliador entre la avanzada y el establishment.....	106
3.3 La Casa del Arte: la casa de la experimentación .....	112
3.4 Grupo seis: el arte avanzada en la UPRRP .....	120
3.5 Rafael Rivera García y la posibilidad de politizar el arte .....	122
3.6 La gran controversia: el affair Jacobs .....	127
3.7 Vanguardia para exportación .....	136
Figuras Capítulo 3 .....	142
CAPÍTULO 4: La nueva dimensión: la vanguardia en el Recinto Universitario de Mayagüez .....	168
Figuras Capítulo 4 .....	197
CAPÍTULO 5: Las polémicas de los setenta .....	220
5.1 El Museo de la universidad de Puerto Rico y los avant garde .....	225
5.2 Marta Traba: la crisis y la resistencia.....	230
5.3 Polémicas del cuerpo: el erotismo en la vanguardia .....	237
5.4 La nueva Galería Colibrí.....	247
5.5 Nueva generación, al FRENTE.....	259

5.6 Acciones contestatarias .....	267
Figuras Capítulo 5 .....	274
CAPÍTULO 6: La Bienal: entre la gráfica tradicional y los vanguardistas .....	291
6.1 Tercera bienal: el retorno a la figura .....	303
6.2 La politización del espacio: la cuarta bienal... tres años más tarde.....	309
Figuras Capítulo 6 .....	316
CAPÍTULO 7: Revisión de literatura: el diagrama de la censura y omisión.....	333
7.1 Los inicios de la historiografía de arte .....	334
7.2 La censura: la vanguardia al margen.....	340
7.2.1 El caso Benítez y la crisis de identidad.....	343
7.2.2 La vanguardia al margen: textos historiográficos en los ochenta .....	359
7.3 Exhibiciones antológicas: la ruta hacia la censura .....	366
7.4 La omisión.....	373
7.5 Resurgimiento del avant garde: estudios desde la otra orilla .....	379
CONCLUSIONES .....	382
APÉNDICES.....	386
ARCHIVOS CONSULTADOS.....	490
BIBLIOGRAFÍA .....	491

## Listado de ilustraciones

Figura 1. Aspecto de una de las salas de exhibición del Museo de Bellas Artes, ICP. ....	37
Figura 2. Aspecto de la sala de artes gráficas del Museo de Bellas Artes, ICP.....	37
Figura 3. Museo Rodante abierto.....	38
Figura 4. Museo Rodante cerrado.....	38
Figura 5. Aspecto del Museo de Reproducciones.....	39
Figura 6. Luigi Marrozzini en la entrada de Galería Colibrí, junio de 1964. ....	39
Figura 7. Vista del interior de la Galería Colibrí durante la exhibición de Jean Dubuffet, junio 1964.. ..	40
Figura 8. Vista del interior de la Galería Colibrí durante la exhibición de Jean Dubuffet, junio 1964. ....	40
Figura 9. Vista del interior de la Galería Colibrí durante la exhibición de Jean Dubuffet, junio 1964.. ..	41
Figura 10 y Figura 11. Portada y contraportada del catálogo <i>Ferrer Esculturas</i> , 1964. ....	76
Figura 12. Grupo de coleccionistas en la noche de inauguración de la exhibición <i>Muestra de las colecciones: Tur, Conde III, Rosa Silva y Arrarás Mir</i> , 1964. ....	77
Figura 13. Rafael “Chafo” Villamil dentro del laberinto en <i>2 pintores</i> , 1961.....	78
Figura 14. Aspecto de la muestra <i>2 pintores</i> , 1961.....	78
Figura 15. Rafael “Chafo” Villamil dentro del laberinto en <i>2 pintores</i> , 1961.....	79
Figura 16. Aspecto de la muestra <i>2 pintores</i> , 1961.....	80
Figura 17. Rafael Ferrer, <i>Figura</i> , 1953.....	81
Figura 18. Rafael Ferrer, <i>Sin título</i> , 1960. ....	82
Figura 19. Rafael ‘Chafo’ Villamil, <i>El Rey y sus 7 reinas</i> , 1957.....	83
Figura 20a y b. Rafael ‘Chafo’ Villamil, <i>Sin título</i> , 1959.....	84
Figura 21. Rafael Villamil, <i>Englishman Scoffed as Always at a New Thing, But Fernando Was Not English</i> , 1965.....	85
Figura 22. Martí, Flores, Prieto y Watchel, <i>Ferrer Esculturas</i> , 1964.....	86
Figura 23. Vista de instalación, <i>Ferrer Esculturas</i> , 1964.....	86
Figura 24. Rafael Ferrer, <i>Tableau</i> , 1964.....	87
Figura 25a y b. <i>Cama y Mesa de Tableau</i> , 1964. ....	87
Figura 26. Rafael López del Campo, <i>Niña con cemí</i> , 1964. ....	88
Figura 27. Rafael Ferrer, Sin título (MAQUINILLA), 1964. ....	88
Figura 28. Imagen digital del periódico <i>El Mundo</i> , 10 de marzo de 1965, página 7.....	89

Figura 29. Imagen digital de la portada de <i>San Juan Review</i> , edición marzo 1965. ....	89
Figura 30. Rafael Ferrer, <i>Ernesto Ruiz de la Mata</i> , 1962. ....	89
Figura 31. Vista de exhibición <i>Ferrer: Esculturas</i> , 1966. ....	90
Figura 32. Rafael Ferrer, <i>Cabeza</i> , ca. 1965. ....	91
Figura 33. Lorenzo Homar, <i>Ferrer esculturas</i> , 1966. ....	91
Figura 34. Vista de instalación <i>POP</i> , exhibición Ernesto Jaime Ruiz de la Mata, 1964. ....	92
Figura 35. Ernesto Jaime Ruiz de la Mata, <i>Object trouvé: bouche d'incendie</i> , s.f. ....	93
Figura 36. Wayne Thiebaud, <i>Jawbreaker Machine</i> , 1963. ....	93
Figura 37. Ernesto Jaime Ruiz de la Mata, <i>Après Thibaud</i> , s.f. ....	93
Figura 38. Ernesto Jaime Ruiz de la Mata, <i>Collage</i> , s.f. ....	94
Figura 39. Vista de instalación <i>Exhibición Colectiva</i> , 1964. ....	95
Figura 40. Carlos Irizarry y Monina Mercado en la Galería 63. ....	142
Figura 41. Cartel serigráfico de la exposición de Carlos Irizarry. ....	143
Figura 42. Carlos Irizarry, <i>Doblaje</i> , ca. 1965. ....	143
Figura 43. Bridget Riley, <i>Current</i> , 1964. ....	144
Figura 44. Carlos Irizarry, <i>Ilusión</i> , 1966. ....	144
Figura 45. Carlos Cruz Diez, <i>Physichromie No. 123</i> , 1964. ....	144
Figura 46. Domingo López de Victoria, <i>Homenaje al Tiempo</i> , 1967. ....	145
Figura 47. Domingo López de Victoria, <i>Homenaje al tiempo</i> , 1967. ....	145
Figura 48. Domingo López de Victoria, <i>Fases del tiempo (pasado); (presente); (futuro)</i> , 1967. ....	146
Figura 49. Domingo López de Victoria, <i>Fases del tiempo</i> , 1967. ....	146
Figura 50. Domingo García, <i>Paisaje</i> , 1964. ....	147
Figura 51. Domingo García, <i>La nueva plástica</i> , 1966. ....	147
Figura 52. Luis Hernández Cruz, <i>Surrounding Yellow</i> , 1967. ....	148
Figura 53. Luis Hernández Cruz, <i>Simultaneus Nuclei</i> , 1967. ....	148
Figura 54. Fotos de las piezas exhibidas en Tibor de Nagy, 1967. ....	149
Figura 55. Carlos Irizarry, <i>Ambiguous Dimensions #63</i> , 1967. ....	149
Figura 56. Carlos Irizarry, <i>Ambiguous Dimensions #22</i> , 1967. ....	150
Figura 57. Carlos Irizarry, <i>Etcétera</i> , 1969. ....	150
Figura 58. Angie Thun en el comedor de su hogar. ....	151
Figura 59. Julio Micheli, <i>De la Creación</i> , 1966. ....	151
Figura 60. Domingo López de Victoria, <i>Situación en dimensiones</i> , 1965. ....	152
Figura 61. Lope Max Díaz, <i>Naturaleza en dos planos</i> , 1968. ....	152

Figura 62. Lope Max Díaz, Boceto para <i>Naturaleza en dos planos</i> , 1968. ....	153
Figura 63. Ilka Esteva, <i>Construcción</i> , 1969. ....	153
Figura 64. Reseña sobre Elí Barreto, 11 de febrero de 1968. ....	154
Figura 65. Reseña sobre Jesse Liss, 25 de junio de 1967. ....	155
Figura 66. Reseña sobre Jeffrey Leder, 30 de junio de 1968. ....	156
Figura 67. Carlos Irizarry dentro de su obra. ....	157
Figura 68. Aspecto de la exhibición <i>Módulos</i> de Luis Hernández Cruz, 1968. ....	158
Figura 69. Aspecto de la exhibición <i>Módulos</i> de Luis Hernández Cruz, 1968. ....	158
Figura 70. Luis Hernández Cruz, <i>Composición con pirámides II</i> , 1968. ....	159
Figura 71. Reseña de la exhibición <i>Módulos</i> de Luis Hernández Cruz, 1968. ....	159
Figura 72. Cartel promocional, <i>Octágonos</i> de Domingo López de Victoria, 1968. ....	160
Figura 73. Domingo López de Victoria, <i>Proyecto Ontario</i> , 1968. ....	161
Figura 74. Domingo López de Victoria, <i>Proyecto Ontario Fase II</i> , 1968. ....	161
Figura 75. Domingo López de Victoria, <i>Experimento sobre energía (naranja)</i> , 1968. ....	161
Figura 76. Jeffrey Leder, <i>Sin título</i> , 1969. ....	162
Figura 77. Lienzo estructurado de Edwin Rosario. ....	162
Figura 78. Jeffrey Leder, <i>Polifoam</i> , 1969. ....	163
Figura 79. Lope Max Díaz, <i>Caja I; Caja II; Caja III</i> , 1969. ....	163
Figura 80. Aspecto de la sala de la muestra <i>GRUPO MARZO</i> , 1969. ....	164
Figura 81. Fotografía de la noche de apertura de exhibición individual de Rafael Rivera García en el Ateneo Puertorriqueño, 1968. ....	164
Figura 82. Rafael Rivera García, <i>Mujeres desnudas</i> , 1967. ....	165
Figura 83. Rafael Rivera García, <i>Borinquén 6</i> , 1967. ....	165
Figura 84. Rafael Rivera García en <i>Ambiente Maximal</i> , 1968. ....	166
Figura 85. Aspecto de la exhibición individual de Rafael Rivera García <i>Canto a Borinquen</i> , 1969. ....	166
Figura 86. Rafael Ferrer, <i>Crash</i> , s.f. ....	167
Figura 87. Aspecto de la obra de Rogelio Polesello en la Biblioteca General. ....	197
Figura 88. Rafael Ferrer, <i>Yagüeca</i> , 1968. ....	197
Figura 89. Rafael Ferrer, <i>Neshaminy</i> , 1968. ....	198
Figura 90, 91 y 92. Aspectos de la exhibición de Rafael Ferrer <i>Materiales</i> , 1969. ....	199
Figura 93, 94 y 95. Vistas de la exposición de Arturo Bourasseau. ....	200
Figura 96. Aspecto de la exhibición de Domingo López de Victoria. ....	201
Figura 97. Domingo López de Victoria, boceto para exhibición Sala de Arte. ....	201



Figura 98 y 99. Joaquín Mercado, <i>Estrella</i> , 1969.....	202
Figura 100, 101 y 102. Vista de la exhibición <i>Isla</i> , de Joaquín Mercado.....	202
Figura 103a y b. Portada y contraportada de <i>revista de arte / the art review</i> , nº. 6.....	203
Figura 104a y b. Julio Plaza, <i>Homenaje al Brasil</i> , 1968.....	204
Figura 105a, b y c. Julio Plaza, <i>Alcolea de Calatrava</i> , 1968.....	205
Figura 106a, b, c y d. Julio Plaza, <i>Desarrollo de un plano en el espacio</i> , 1968.....	205
Figura 107. Fotografías de la noche de inauguración de la exhibición de Julio Plaza. ....	206
Figura 108. Julio Plaza, (título desconocido), 1968.....	207
Figura 109 y 110. Portada del catálogo de Julio Plaza, 1968 y portadas de la <i>Revista de letras</i> , diseño de Julio Plaza. ....	207
Figura 111. Julio Plaza, <i>Signspaces 1967-1969</i> , 1969.....	208
Figura 112. Julio Plaza y C. Ferlauto, <i>O Design O Process</i> , 1970.....	209
Figura 113. Julio Plaza, <i>Objetos</i> (selección), 1969.....	210
Figura 114, 115 y 116. Piezas de Regina Silveira, exhibición 1970.....	211
Figura 117. Julio Plaza, <i>Event; Ecology e Information</i> , 1972.....	212
Figura 118. Regina Silveira, <i>15 laberintos</i> , 1971. ....	212
Figura 119. Fotos de la noche inaugural, exhibición Regina Silveira. ....	213
Figura 120. Regina Silveira, de la serie <i>Middle Class &amp; Co</i> , 1971-1972.....	213
Figura 121. Portada del libro, diseñada por Regina Silveria. ....	213
Figura 122. Carlos Irizarry, <i>The New York School, (Anti-Illusion, Andy Warhol, Rembrandt vs. New York School @ The Met; Frank Stella)</i> , 1970.....	214
Figura 123. Carlos Irizarry, <i>My son, the Soldier Part I</i> , 1970. ....	215
Figura 124. Portada de <i>Life</i> y artículo, publicados el 27 de junio de 1969.....	215
Figura 125. Carlos Irizarry, <i>My son, the Soldier Part II</i> , 1970.....	216
Figura 126. Artículo sobre masacre de Mylai, publicado en la revista <i>Life</i> , 1969. ....	216
Figura 127. Julio Micheli, <i>Bloque No. 7</i> , 1970.....	217
Figura 128. Julio Micheli, <i>Caja Cubo II</i> , 1972.....	217
Figura 129. Fotos de la noche de inaugural, exhibición <i>Esquemas Cromáticos</i> de Tomás Ascencio.....	218
Figura 130. Vista de la instalación de <i>Esquemas Cromáticos</i> de Tomás García Asencio...	219
Figura 131. Aspecto de la sala del Museo de la Universidad durante la exhibición <i>Arte—70.</i> .....	274
Figura 132. Ubicación original del poste eléctrico en el estacionamiento de las Empresas El Mundo. ....	274

Figura 133. Luis Hernández Cruz, <i>200 varillas de madera</i> , 1970.....	275
Figura 134. Luis Hernández Cruz, <i>200 varillas de madera</i> , 1970.....	275
Figura 135. Aspecto de la exhibición <i>Arte—70</i> en el Museo de la Universidad..	276
Figura 136a y b. Rolando López Dirube, <i>Mayagüez; Cataño</i> , 1970. ....	276
Figura 137. Lope Max Díaz, <i>Evolución de un cubo</i> , 1971. ....	277
Figura 138. Aspecto de la exhibición <i>Objetos de arte</i> de Lope Max Díaz, 1971 .....	277
Figura 139. Aspecto de la exhibición <i>Objetos de arte</i> de Lope Max Díaz, 1971.....	277
Figura 140. Boceto para una pieza de Lope Max Díaz.....	278
Figura 141. Julio Micheli, <i>Sauro</i> (detalle), 1971. ....	278
Figura 142. Zilia Sánchez, <i>Estructura 8</i> (detalle), s.f. ....	279
Figura 143. Zilia Sánchez, <i>Estructura 6</i> , s.f. ....	279
Figura 144. Suzi Ferrer, <i>Plarotics</i> , 1971.....	280
Figura 145. Suzi Ferrer, <i>Wonder Woman</i> , 1974. ....	280
Figura 146. Suzi Ferrer, <i>Juegos</i> , 1974. ....	281
Figura 147. Anuncio Galería Colibrí, publicado en la revista <i>Avance</i> , 1973. ....	281
Figura 148. Rafael Ferrer, <i>Found Object</i> , 1972.....	282
Figura 149. Joaquín Mercado, <i>Propuesta Isla Parque</i> , 1972. ....	282
Figura 150. Martí, Flores, Prieto y Watchel, <i>Primavera</i> , 1973. ....	283
Figura 151. Detalle de la pieza de Domingo López de Victoria en la exhibición <i>Primavera</i> .. .....	283
Figura 152. Rafael Ferrer, <i>Three Leaf Pieces</i> , 1968. ....	284
Figura 153. Detalle de la pieza de Joaquín Mercado en la exhibición <i>Primavera</i> . ....	284
Figura 154. Detalle de la pieza de Joaquín Mercado en la exhibición <i>Primavera</i> . ....	285
Figura 155. Suzi Ferrer, <i>Portrait in Six Dimensions</i> , 1973.....	285
Figura 156. Joaquín Mercado, <i>Artistas puertorriqueños de la nueva generación</i> , 1974.....	286
Figura 157. Carlos Irizarry, <i>Dada Documenta</i> , ca. 1972-1974.....	286
Figura 158. Foto del grupo Dada en la plaza de Saint Julien le Pauvre en 1921.....	287
Figura 159. Vista de la instalación de la muestra <i>FRENTE</i> , 1978.....	287
Figura 160. Lope Max Díaz, <i>Ascenso No. I</i> , 1978 .....	288
Figura 161. Antonio Navia, <i>Progresiones 59</i> , 1978. ....	288
Figura 162. Augusto Marín, <i>Streaking Carlos</i> , 1974.....	289
Figura 163. Joaquín Mercado, <i>Águila Blanca</i> , 1977.....	289
Figura 164. Foto de <i>Águila Blanca</i> , publicada en <i>Our Islands, Their People</i> , 1899 .....	290
Figura 165. Artículo publicado en <i>The San Juan Star</i> , 18 de septiembre de 1975.....	290

Figura 166. Aspecto del patio interior del Convento de los Dominicos durante la Primera Bienal del Grabado Latinoamericano, 1970..	316
Figura 167. Aspecto de una de las salas de Primera Bienal del Grabado Latinoamericano, 1970.....	316
Figura 168. Carlos Irizarry, <i>Moratorium I</i> , 1969.....	317
Figura 169. Carlos Irizarry, <i>Moratorium II</i> , 1969.....	317
Figura 170. Domingo López de Victoria, <i>Reflejos de Ontario</i> , 1969.....	317
Figura 171. Julio Le Parc, <i>Miroir</i> , 1969. ....	318
Figura 172. Domingo López de Victoria, <i>Ontario en integración</i> , 1969 .....	318
Figura 173. Domingo López de Victoria, <i>Ontario Green No.2</i> , 1969.....	318
Figura 174. Domingo López de Victoria, <i>Ontario Iluminado</i> , 1969 .....	318
Figura 175. Marcos Irizarry, <i>Forma II</i> , 1969.....	319
Figura 176. Luis Camnitzer, <i>Línea Ausente</i> , 1969.....	319
Figura 177. Liliana Porter, <i>Árbol</i> , 1968.....	320
Figura 178. Omar Rayo, <i>El hombre está ausente</i> , 1967 .....	320
Figura 179. Domingo López de Victoria, <i>Artie</i> , 1970 .....	321
Figura 180. Domingo López de Victoria, <i>Karma</i> , 1970 .....	321
Figura 181. Joaquín Mercado, <i>Estrella (azul); Estrella (rosa); Estrella (verde)</i> , 1970.....	322
Figura 182. Joaquín Mercado, <i>Marisol</i> , 1970 .....	322
Figura 183. Fotografía de Marisol Malaret publicada en un rotativo de la Isla.....	322
Figura 184. Suzi Ferrer, <i>Oh Sensuous Woman Oh</i> , 1970 .....	323
Figura 185. Suzi Ferrer, <i>Ream Clean</i> , 1970.....	323
Figura 186. Carlos Irizarry, <i>Pakistán</i> , 1971.....	324
Figura 187. Carlos Irizarry, <i>Biafra</i> , 1971.....	324
Figura 188. Fotografía de Romano Cagnoni, publicada en la revista <i>Life</i> , 1970.....	325
Figura 189. Portada del libro <i>Propuesta polémica sobre arte puertorriqueño</i> , 1971.....	325
Figura 190. Leandro Favelas, <i>720 líneas</i> , 1973 .....	326
Figura 191. Carlos Irizarry, <i>Reflexiones</i> , 1969. ....	326
Figura 192. Carlos Irizarry, <i>Vida, Pasión y Muerte</i> (detalle), 1969 .....	327
Figura 193. Joaquín Mercado, <i>Isla Arte</i> , 1973.....	327
Figura 194. Lope Max Díaz, <i>Ya yo no vivo ahí II</i> , 1974.....	328
Figura 195. Suzi Ferrer, <i>Autoretrato I</i> , 1973 .....	328
Figura 196. Suzi Ferrer, <i>Autoretrato II</i> , 1973 .....	328
Figura 197. Antonio Martorell, <i>Visillo</i> , 1973.....	329

Figura 198. Taller 4 Rojo, <i>Agresión del imperialismo a los pueblos</i> , 1972. ....	329
Figura 199. Documentación fotográfica de la acción llevada a cabo en la inauguración de la Cuarta BSJ.....	330
Figura 200. Documentación fotográfica del <i>performace</i> llevado a cabo en la inauguración de la Cuarta BSJ.....	330
Figura 201. Carlos Irizarry, <i>La transculturación del puertorriqueño</i> , 1979.....	331
Figura 202. Carlos Irizarry, <i>La transculturación del puertorriqueño</i> , 1975.....	331
Figura 203. Ramón Frade, <i>El pan nuestro</i> , 1905 .....	331
Figura 204. Lope Max Díaz, <i>Esopo de Velázquez según Goya por Lope Max No. I</i> , 1974	332
Figura 205. Beatriz González, <i>Yubilí</i> , 1974.....	332
Figura 206. Lotty Rosenfeld, <i>Artículo No. 5</i> , 1974.....	332

## Siglas

CAP, Centro de Arte Puertorriqueño

CNA, Centro Nacional de las Artes

DivEdCo, División de la Educación de la Comunidad

ELA, Estado Libre Asociado

ICP, Instituto de Cultura Puertorriqueña

MAC, Museo de Arte Contemporáneo

MAP, Museo de Arte de Ponce

MAPR, Museo de Arte de Puerto Rico

MHAA, Museo de Historia, Antropología y Arte (antes conocido como Museo de la Universidad)

MuSA, Museo de Arte y Senado Académico

ONU, Organización de Naciones Unidas

PER, Partido Estadista Republicano

PIP, Partido Independentista Puertorriqueño

PNP, Partido Nuevo Progresista

PPD, Partido Popular Demecrático

PSP, Partido Socialista Puertorriqueño

ROTC, Reserve Officers Training Corps

RUM, Recinto Universitario de Mayagüez

UPRRP, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras

# INTRODUCCIÓN

Esta tesis es el primer estudio comprensivo de lo que en Puerto Rico se entendía como vanguardia artística en las décadas centrales de la segunda mitad del siglo XX. Se empezó a escribir sin que yo me diera cuenta. Desde pequeña he visto en las paredes de la casa y la oficina de mis progenitores serigrafías de Carlos Irizarry, Julio Plaza, Regina Silveira, Joaquín Mercado, esculturas de Rafael Ferrer y las cajas de Julio Micheli, que se exhibían sobre la mesita de sala. Mi padre me habló de sus interacciones con los artistas visitantes en el Recinto Universitario de Mayagüez (RUM), de sus años como asistente en el Programa de Arte del mismo recinto, de la importancia que tuvo este programa, del secuestro del avión que hizo Carlos Irizarry. Esos recuerdos de mi padre y los objetos de arte se convirtieron en mi visión del arte puertorriqueño. Como estudiante de Historia del Arte en la Universidad de Puerto Rico, visité museos y leí textos de historia del arte de Puerto Rico y me percaté de que lo que yo había visto en mi casa no figuraba en las salas de los museos o en las páginas de los libros. De este desfase entre mi experiencia íntima y la presentación del arte puertorriqueño en el espacio público fue surgiendo la idea de lo que se presenta en esta investigación.

El propósito de este estudio es investigar el desarrollo del arte de vanguardia en Puerto Rico durante las décadas de 1960 y 1970. He documentado minuciosamente un sinnúmero de exhibiciones que realizaron artistas como Carlos Irizarry, Domingo López de Victoria, Joaquín Mercado, Suzi Ferrer, Julio Micheli, Lope Max Díaz, entre otros, así como las galerías e instituciones que le dieron cabida al arte abstracto y experimental, que en Puerto Rico se llamó de vanguardia. Entre los elementos que se destacan en mi investigación está también la importancia de la crítica de arte y de las reacciones públicas al arte de avanzada. Adicionalmente, he querido auscultar en esta tesis el por qué los artistas que produjeron trabajos experimentales, instalaciones o esculturas, entre otros medios, han quedado excluidos del discurso historiográfico de las artes plásticas en Puerto Rico.

A pesar de la clara diferenciación entre la vanguardia y la neo-vanguardia que han establecido varios académicos, esta tesis se utilizará ‘vanguardia’ como un término sombrilla que agrupa a los artistas que trabajaron los estilos op, cinético, pop, conceptual, arte estructurado, hard edge, experimental, *happenings*, *junk art*, neo dada e instalaciones.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Consulte a: Peter Burger, *Teoría de la vanguardia* (Buenos Aires: Editorial Las Cuarenta, 1999); David Hopkins, ed., *Neo-Avant-Garde*, *Avant-Garde Critical Studies* (Amsterdam: Editions Rodopi Bv, 2006).

La decisión para utilizar este término para describir a los nuevos estilos se relaciona con el lenguaje empleado por los críticos de arte y otros escritores sobre el tema en el Puerto Rico de los años sesenta. En cartas al lector y críticas de arte, el término preferido es “vanguardia”. De hecho, no es sólo en las décadas del sesenta y setenta, sino en la literatura académica que se produjo *a posteriori* se utiliza este término.

Antes de adentrarnos en el polémico mundo del arte de vanguardia en Puerto Rico, es importante dar un poco de trasfondo político. Después de todo, el término vanguardia quedará implicado íntimamente en los debates sobre política e identidad que se desarrollan de forma activa en las décadas bajo estudio.

La isla de Puerto Rico es un territorio no incorporado de los Estados Unidos. Colonia desde la conquista española en 1493, la cultura puertorriqueña y, por ende, el arte puertorriqueño, ha sido de difícil definición. Localizada geográficamente en el Caribe, con un pasado colonial español de 400 años y con la presencia estadounidense en la Isla desde 1898, resulta complejo insertar la producción cultural puertorriqueña dentro del contexto caribeño, latinoamericano o estadounidense. Debido a esto, la historiadora de arte Marimar Benítez acuñó la frase “el caso especial de Puerto Rico” como título de su ensayo incluido en el catálogo *The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States, 1920-1970*, donde abordaba las tensiones entre el estatus colonial y la búsqueda de una identidad cultural nacional. En este sentido, me apropio el término para discutir la situación particular de Puerto Rico, un tipo de limbo existencial, usualmente considerado al margen tanto de lo latinoamericano, como de lo caribeño y lo estadounidense.

En noviembre de 1948, el pueblo de Puerto Rico participó en las primeras elecciones donde podían votar por el gobernador de la Isla, en las cuales resultó ganador Luis Muñoz Marín, con 62% de los votos. Muñoz Marín se concentró, en ese primer cuatrienio como gobernador, en desarrollar e implantar nuevas reformas de estatus, que llevaron a la creación del Estado Libre Asociado (ELA), con la ratificación de la Ley 600 de 1952. En 1952, Puerto Rico adoptó la constitución del Estado Libre Asociado, que modificó la relación entre Estados Unidos y Puerto Rico. El ELA propuso un nuevo paradigma político en la Isla. La ley autorizó al pueblo de Puerto Rico a desarrollar su propia constitución estatal, igual que los demás estados de la nación estadounidense. Bajo el ELA, los puertorriqueños están sujetos a las leyes federales estadounidenses, pero no pueden participar en las elecciones presidenciales. Puerto Rico tiene un comisionado residente en el Congreso de Estados Unidos con voz, pero sin voto.

A pesar de que la Carta Magna del gobierno puertorriqueño delimitaba los conceptos políticos de autogobierno y de unión permanente con los Estados Unidos, no descartaba la posibilidad de adoptar otras fórmulas de gobierno en el futuro: la independencia o la estadidad<sup>2</sup>. Por ende, la ratificación del ELA dio paso a debates sobre la identidad, estatus y definición política de la Isla que se convirtieron en una de las discusiones políticas neurálgicas desde su inauguración en 1952, hasta la actualidad. Se trata de una discusión que se ha enlazado, no solo con la propia definición política de Puerto Rico, sino también con la propia identidad del pueblo puertorriqueño. De tal manera, el arte de Puerto Rico se ha reducido a una ecuación del asunto de la identidad y ese ha sido el discurso que ha dominado la disciplina de la historia del arte desde sus primeros acercamientos académicos. Estudiosos y críticos han privilegiado los estilos figurativos, como el realismo social, por sus alegadas connotaciones nacionalistas, versus la abstracción y otros estilos de posguerra, ya que se considera que carecen de contenido político o social. En este contexto, el debate entre la figuración y la abstracción fue infundido con connotaciones políticas. El arte figurativo implicaba una definición y reafirmación de la identidad nacional, mientras que la abstracción/vanguardia era vista como la negación de dicha identidad. De tal manera, los debates figurativos vs. abstractos/vanguardistas reflejaban los debates ideológicos que surgían de un lugar donde el estatus político queda aún sin resolver.

A lo largo de esta tesis argumentaré que el estatus colonial de Puerto Rico y la visión imponente de lo que debe ser arte, desarrollada por la Generación del 50 y apoyada por las posturas del ‘arte de resistencia’ de Marta Traba en 1971, excluyen a estos artistas de una nueva generación a la que le interesaba hablar sobre el nuevo puertorriqueño dentro de un contexto global. Mi motivación para seguir una especialización en arte experiencial puertorriqueño durante los años sesenta y setenta nace de la escasez de textos críticos y conocimiento exhaustivo de este período en la historia del arte local. Por ello, esta tesis se aproxima desde tres vertientes que son clave para el desarrollo de esta vanguardia. Primero, intenta rastrear y narrar las numerosas exposiciones de vanguardia que tuvieron lugar en la Isla durante las décadas de los sesenta y setenta. Segundo, lleva a cabo un estudio de recepción mediante el estudio de recortes de prensa, cartas al editor, reseñas y críticas de arte publicadas en las décadas bajo estudio. Por último, se indaga en la omisión y, en ocasiones, censura de estas obras en los textos de historia del arte de Puerto Rico.

---

<sup>2</sup> Estadidad se refiere a la anexión de Puerto Rico a los Estados Unidos como un estado de la nación.



En el momento en que se inició el proceso de investigación para esta tesis, hace cinco años, la noción de cuánto abarcó la vanguardia en la Isla es completamente diferente a lo que reveló la investigación. Esto es especialmente cierto en relación a la cantidad de artistas que trabajaron la vanguardia y de exposiciones donde se mostraron estas obras. La investigación comenzó enfocada en el grupo de artistas que organizó y participó en la primera exhibición de arte instalación en la Isla, *Primavera* (1973), en la Galería Colibrí: Carlos Irizarry, Joaquín Mercado, Domingo López de Victoria, Jeffrey Leder, Suzi Ferrer y Domingo García. Lo que al inicio se pensó que había sido un fenómeno pequeño y al margen de la escena de arte local, reveló ser algo más complejo y sustancial. El estudio de una red amplia de conexiones, interconexiones, exhibiciones y colaboraciones llevó a que la tesis multiplicase el alcance de la vanguardia local. Para comprender esas relaciones, se llevaron a cabo una serie de entrevistas, tanto a artistas como a gestores culturales de la época, que clarificaron dudas y enriquecieron lo recopilado en los archivos. Como parte de la investigación, se visitaron colecciones institucionales públicas, como el Museo de Historia, Antropología y Arte (MHAA), Museo de Arte de Ponce (MAP), Museo de Arte y Senado Académico (MuSA), el depósito de obras del Instituto de Cultura Puertorriqueña (ICP), al igual que colecciones privadas, entre cuales destaca la del Sr. Osvaldo Santiago, entre otros que prefieren que se mantenga su anonimato. Por otro lado, los textos existentes se enfocan casi exclusivamente en los artistas que residían y trabajaban en la capital de la Isla, San Juan. Esta tesis, por tanto, intenta abrir el discurso geográfico del arte en Puerto Rico y presentar distintas sedes culturales fuera de San Juan, particularmente lo ocurrido en el Recinto Universitario de Mayagüez de la Universidad de Puerto Rico y en el Museo de Arte de Ponce.

En relación a la recepción, cabe señalar que los críticos de arte fueron los primeros cronistas del arte vanguardista en Puerto Rico y los que salvaguardaron su existencia. La reciente investigación académica sobre arte experimental en América Latina sugiere que la omisión del *avant garde* puertorriqueño no fue un caso aislado. Los historiadores de arte en Colombia han revisado su historia del arte local y han rescatado a los artistas de vanguardia utilizando un enfoque metodológico similar. Con el caso de Colombia, Puerto Rico comparte una figura controvertida, la crítica argentina Marta Traba. Durante su estadía en Colombia fue una feroz defensora del arte experimental, promoviendo, desde el Museo de Arte Moderno de Bogotá, a artistas jóvenes que adoptaron nuevos lenguajes estéticos durante la década del sesenta, como Beatriz González y Feliza Bursztyn, entre otros. Sin embargo, Traba cambió su parecer sobre el arte contemporáneo y desarrolló la

teoría de resistencia, que se convirtió en el primer enemigo de la vanguardia latinoamericana. Debido a esa carencia de textos académicos sobre este tema, esta tesis se sustenta de un cuantioso acervo de documentación archivística, como reseñas, recortes de periódicos, carteles promocionales, opúsculos de exhibiciones, cartas, fotografías de la época o anuncios de prensa. Ya que la información relacionada con este tema es exigua en textos académicos, los recortes de prensa fueron una de las mayores fuentes informativas. Se rastrearon las reseñas, críticas y noticias de arte en los tres periódicos de circulación a nivel Isla durante los veinte años bajo estudio. Posteriormente, se desarrolló una línea de tiempo, en donde se organizó la información recopilada de los archivos, para comprender mejor las complejidades de la escena del arte en las décadas de los sesenta y setenta. Este documento permitió visibilizar y comprender que la vanguardia tuvo un rol más protagónico del que comentan los textos de arte local.

Finalmente, la tesis analiza la historiografía artística del arte puertorriqueño. José Campeche y Francisco Oller tienen una cantidad sustancial de investigación centrada en dos artistas que producen sus obras entre finales del siglo XVIII y principios del XX. Además, gran parte de la literatura existente sobre arte en Puerto Rico se ha centrado en los artistas de la posguerra (la Generación del 50) y en los artistas contemporáneos de la década del 1980 en adelante. Sin embargo, los textos, artículos y exhibiciones antológicas sobre el arte en Puerto Rico revelan poco sobre la producción experimental y vanguardista de las décadas bajo estudio. Además, la revisión de estos textos revela la falta de investigación de archivo profunda. La verificación de las fuentes bibliográficas que citan estos autores es limitada, por ende, rara la vez autores citan nuevas fuentes. Varios investigadores culpan la escasez de fuentes a la falta de documentación. Por ende, los artículos, reseñas, catálogos de exhibiciones, cartas y documentación fotográfica publicados en los medios de comunicación impresa de la Isla en el periodo de estudio y mencionados en el párrafo anterior, servirán de base para discutir lo afirmado en los textos. A partir de todas estas fuentes y su reinterpretación se tratará de contestar la pregunta ¿por qué se omite este movimiento de vanguardia en Puerto Rico?

La tesis está compuesta por siete capítulos con una amplia documentación visual de las exhibiciones y obras bajo estudio. El primer capítulo hará un mapeo de las instituciones culturales de la Isla, desde finales del siglo XIX a principios del 1960. Este estudio panorámico del quehacer cultural en Puerto Rico proporcionará un ambiente idóneo para la introducción de la vanguardia a la Isla. El segundo capítulo, *Rafael Ferrer y el arte de vanguardia como ejercicio de escándalo*, se enfocará en la figura de Rafael Ferrer,

reconocido artista a nivel internacional y destacado por sus homólogos puertorriqueños como el primer vanguardista de la Isla. Se hará una revisión de sus numerosas exhibiciones en diversas salas en la zona metropolitana durante la primera mitad de la década del sesenta. Desde su primera exhibición en el Museo de la Universidad, junto a Rafael ‘Chafó’ Villamil en 1961, sus muestras siempre fueron acompañadas por controversias. Se hará un estudio de su recepción basado en las numerosas cartas al editor que se publicaron en los rotativos de la Isla.

En el tercero, *Las vanguardias y el ‘establishment’: aceptación y controversias*, se narrará la actividad vanguardista en la década de los sesenta, gracias a una nueva ola de artistas puertorriqueños. Criados en la ciudad de Nueva York, retornaron a Puerto Rico a mediados de la década de los sesenta y presentaron obras informadas por el arte op, cinético y los lienzos estructurados. Además, se estudiará cómo, gracias al artista Luis Hernández Cruz, la vanguardia pudo exhibirse en el Ateneo Puertorriqueño y el Instituto de Cultura Puertorriqueña y se logró que piezas vanguardistas fuesen adquiridas como parte de la colección permanente de estas instituciones culturales. En este apartado, se hará un estudio sobre la controversia que causó el crítico estadounidense, Jay Jacobs, en un polémico artículo sobre el arte en Puerto Rico. Jacobs describió un ambiente inhóspito para la escena del arte puertorriqueña y destacó a cuatro artistas, denominados por el crítico como *way-out group*, por los rasgos vanguardistas en su obra y su *salida* del provincialismo isleño. Esta declaración será refutada por la crítica Marta Traba en la década siguiente y creará una disyuntiva entre la figuración y la abstracción o el arte de vanguardia.

El cuarto capítulo, *La nueva dimensión: la vanguardia en el Recinto Universitario de Mayagüez (RUM)*, se enfoca en el Programa de Arte del Recinto Universitario de Mayagüez. En este capítulo se abordará el calendario expositivo de los artistas vanguardistas locales que exhibieron en el campus mayagüezano. En concreto, se harán comentarios sobre cómo la historia del arte no solo omitió la vanguardia, sino que centró su narrativa en la producción artística que se llevó a cabo en la ciudad capital. Por otro lado, se discutirán dos importantes artistas que llegaron al RUM como profesores invitados, el español/brasileño Julio Plaza y la brasileña Regina Silveira. Sus posturas vanguardistas, informadas por el neoconcretismo y el arte pop de corte político, servirán como ejemplo de cómo la vanguardia no carece de comentarios relacionados con su entorno. Las importantes y relevantes actividades y exhibiciones que se presentaron en el

RUM quedaron doblemente omitidas de los anales de la historia local, tanto por su interés en promover la vanguardia, como por la condición periférica de su ubicación.

El siguiente capítulo, *Las polémicas de los setenta*, uno de los más extensos del escrito, recuenta las polémicas de una de las décadas más politizadas en la historia de la Isla. Este capítulo, a diferencia de los anteriores, que intentan narrar de manera cronológica las exhibiciones vanguardistas, se divide en líneas temáticas. Su hilo conductor es la figura de la historiadora y crítica de arte argentina Marta Traba, quien publicó *Propuesta polémica sobre arte puertorriqueño* en 1971, y condenó la vanguardia. La Bienal del Grabado Latinoamericano (BSJ), el proyecto expositivo de mayor envergadura que auspicia y organiza el Instituto de Cultura Puertorriqueña, se convierte en el foco del sexto capítulo de esta tesis. En él se discutirá la participación de los artistas vanguardistas locales en la BSJ y se harán comparaciones con sus homólogos latinoamericanos. Este capítulo intenta ubicar a los vanguardistas puertorriqueños y latinoamericanos como pares, ya que trabajaron con los mismos estilos artísticos y propuestas conceptuales. El último capítulo, *Revisión de literatura: el diagrama de la censura y omisión* esboza la genealogía de la omisión de la vanguardia a partir de la década de los ochenta. En el primer apartado se mencionarán textos antológicos publicados en la década de los setenta, donde se hace mención a los artistas vanguardistas. Es importante mencionarlos, ya que evidencian la sistematización de la censura y posterior omisión de la vanguardia. En el segundo apartado se analizarán los ensayos incluidos en catálogos de exhibiciones y libros que marcan el inicio de la censura a partir de la década de los ochenta. En el último segmento se discuten las colecciones permanentes de dos museos públicos, la Galería Nacional (GN) y el Museo de Arte de Puerto Rico (MAPR), ya que mediante la comisaría de su colección permanente se visibiliza la omisión total de la vanguardia local.

## CAPÍTULO 1: El mapa de los espacios artísticos en Puerto Rico, entre el siglo XIX y 1960

Si bien la historia del arte es una disciplina joven en Puerto Rico, más aún lo es el estudio de sus espacios expositivos y su mercado de arte. Para comprender mejor el espacio en que surge la vanguardia a mediados del siglo XX en Puerto Rico, se hizo un recuento del surgimiento diversas instituciones culturales, como museos, salas de exhibición, academias/escuelas de arte, talleres-escuelas, galerías y crítica de arte desde el siglo XIX hasta mitad del siglo XX. Será la conjunción de todas estas instituciones la que dará paso a la producción y exhibición de arte *avant garde* en la Isla a partir del 1960. En unos escasos treinta años (de la década del treinta al sesenta), se crean no sólo instituciones culturales, sino lo que se va a percibir como un estilo oficial o *establishment*. Contrario a los gobiernos totalitarios, como el Rusia posrevolucionario donde surgió una postura oficial del arte, en Puerto Rico se perfila una forma de hacer arte con apoyo económico del gobierno, que indirectamente oficializa un estilo de arte.

### 1.1 Lugares para ver: museos y salas de exhibición

Una de las instituciones culturales más antiguas de la Isla es el Ateneo Puertorriqueño. Fundado en 1876 por intelectuales de la clase hacendada criolla como centro de estudio en Puerto Rico, el Ateneo se convirtió en la primera institución de educación superior en la Isla.<sup>3</sup> En la década de los treinta, el Ateneo se transformó en el lugar donde la inteligencia puertorriqueña defendía la identidad nacional y abogaba por una continuidad hispánica en las Antillas, tras la invasión estadounidense del 1898 y el subsiguiente traspaso de Puerto Rico de manos españolas a estadounidenses.<sup>4</sup> Por ello, se desarrolló como un centro que no solo coleccionaba, sino que además comisionaba retratos a artistas locales, siguiendo una estética academicista española, que era la que permeaba las artes de la Isla.<sup>5</sup> Además, de promover el interés por el coleccionismo mediante

---

<sup>3</sup> El Ateneo cuenta con ocho cátedras en total: Teatro, Música, Literatura, Historia, Ciencias Morales y Política, Ciencia y Cine y Vídeo, la última fundada en 1985.

<sup>4</sup> María Elba Torres Muñoz, "Historia social y cultural de la circulación de las artes en Puerto Rico (1900-1950)" (PhD Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe, 2009), 100.

<sup>5</sup> El Ateneo absorbió la colección de retratos de prohombres que había comisionado la Sociedad Económica del País (1814-1898).

certámenes, el Ateneo se convirtió en la institución que validó la creación artística a principios de siglo XX.<sup>6</sup> La década de los treinta trajo también un florecimiento en la escena de arte, gracias a la disponibilidad de viajes relativamente económicos fuera del país y el incremento de la llegada de revistas y publicaciones de arte a la Isla. A pesar de la efervescencia que gozaron los artistas de la época, la escasez de espacios expositivos a principios del siglo XX, hacía que estos se vieran obligados a exhibir sus trabajos en lugares como el Casino de Puerto Rico, en las pequeñas salas de exhibición en las academias de arte y en hoteles. Pero el panorama cambió a principios de la década de los cuarenta, cuando bajo la dirección de la artista Luisa Géigel, y posteriormente Nilita Vientós Gastón, la Cátedra de Artes Plásticas del Ateneo tomó la encomienda de organizar y reformar la Galería de Arte Campeche en el Ateneo Puertorriqueño. El nuevo espacio de exhibiciones les permitió ofrecer un concurrido calendario de exhibiciones cada dos semanas, convirtiendo al Ateneo en un promotor fundamental de la divulgación y promoción de las artes plásticas (Apéndice 1). La sala estaba abierta a artistas plásticos y a la venta de obras, con la condición de que se donara el 15% del precio de venta a la Sección de Artes Plásticas.<sup>7</sup>

Contemporánea a la labor de Vientós Gastón y Géigel, en la década de los treinta se comenzó a desarrollar la sala de exhibiciones de la Universidad de Puerto Rico (UPR) con la llegada del acuarelista estadounidense Walt Dehner.<sup>8</sup> Éste se encargó de adquirir obras de arte, desarrollar exhibiciones, dictar clases de arte y buscar otros artistas que impartieran cursos en la Universidad.<sup>9</sup> A través de Dehner, se exhibieron obras modernas

---

<sup>6</sup> Torres Muñoz, "Historia social y cultural de la circulación de las artes en Puerto Rico (1900-1950)" 90. Desde 1877 se celebran los certámenes de música, pintura al óleo, ciencias naturales, ciencias físico-matemáticas, literatura, ciencias morales, dibujo, poesía, juegos florales, cuento, pedagogía, cuentos fantásticos para niños, acuarela, dibujo a lápiz, ensayo sociológico, novela, obra de teatro, comedia de costumbres antillanas, ensayo historia, crítica literaria, cerámica, escultura en piedra, entre otros.

<sup>7</sup> Similar acuerdo sucederá en el Museo de la Universidad de Puerto Rico, ya que no fue hasta los inicios de la década del 60 que se fundaron galerías de arte e impulsaron un incipiente mercado de arte.

<sup>8</sup> Según las Actas del Ateneo Puertorriqueño, Luisa Géigel presidió la Sección de Bellas Artes en 1941 y 1945-47. Nilita Vientós Gastón dirigió la Sección en dos ocasiones, 1935-40 y 1942 hasta el 1944 año que la nombran presidenta del Ateneo Puertorriqueño.

<sup>9</sup> Para información adicional consulte a: María del Pilar González Lamela Nilsevady Fussá Arroyo, Ingrid M. Jiménez Martínez, comisarias, *Cien años de Historia, Arte y Enseñanza: Profesores artistas > Departamento de Bellas Artes > Recinto de Río Piedras* (San Juan: Museo de Historia, Antropología y Arte, 2003). Las exhibiciones organizadas por Dehner fueron: *An Arts and Crafts Show by Faculty and Students of the Art Department*; *Primera Exposición de Arte e Historia Puertorriqueña/Puerto Rican Art and History* (15 al 18 de noviembre de 1929); *Segunda exposición de Historia y Arte Puertorriqueño* (14 al 18 de enero de 1931); *Exposición de aguafuertes y litografías* (abril de 1931); *Progressive-Conservative Show of*

europeas, latinoamericanas y estadounidenses. Entre ellas, destaca una muestra, *Exposición de arte mejicano contemporáneo* (1935), ya que, en el interés por fomentar la modernidad internacional, se compara con el Museo de Arte Moderno en Nueva York (MoMA), donde en 1931 y 1933 se exponen obras del muralista Diego Rivera.<sup>10</sup> Por ende, vemos el interés de Dehner por exhibir corrientes estéticas actuales y proveer al público puertorriqueño un panorama de arte más amplio fuera del continente europeo. Dehner organizó la *Primera exhibición independiente de arte puertorriqueño* en el Assembly Hall de la UPR (1934) que, según Concha Meléndez, profesora de dicha institución, presentó un panorama amplio del desarrollo de las artes en la Isla con obras de artes decorativas, arquitectura, caricaturas, pinturas y esculturas.<sup>11</sup> La muestra no solo incluyó artistas nacidos en Puerto Rico, sino otros que vivían y trabajaban en la Isla, como españoles, estadounidenses y caribeños.

---

*Contemporary American Art* (4 al 7 de noviembre de 1931); *Black and White Show of Modern Art* (17 al 20 de marzo de 1932); *Exhibition of Modern Catalan Painting* (2 al 9 de abril de 1933); *Tercera exposición de arte puertorriqueño* (diciembre de 1933); *Exposición de las obras restauradas de la colección Degetau* (19 al 20 de mayo de 1935); *Exposición de Arte mexicano contemporáneo* (enero a febrero de 1935); *Primera exposición independiente de arte puertorriqueño* (1 al 21 de diciembre de 1936); *Exhibición de Walt Dehner* (1 al 27 de noviembre de 1937); *Exhibición de arte peruano* (1938).

<sup>10</sup> Se exhibieron 80 obras de: Julio Castellanos, Jean Charlot, Agustín Velázquez Chávez, Miguel Covarrubias, María Izquierdo, Timiji Kitagawa, Manuel Rodríguez Lozano, Leopoldo Méndez, Carlos Mérida, Paul O'Higgins, Jorge Olvera, A. Olvera, José Clemente Orozco, Máximo Pacheco, Feliciano Peña, Fermín Revueltas, Diego Rivera, Carlos Orozco Romero, David Alfaro Siqueiros, Rufino Tamayo, Germán Cueto, Mardoneo Magana, Guillermo Ruiz, R. Archundía, Fernando Flores y Jorge Martínez. Para más, consulte a: Jorge Juan Crespo de la Serra, "Prólogo: Exhibition of Contemporary Mexican Art: Shown in Assembly Hall: January-February 1935," *The University of Puerto Rico Bulletin: Art in Review, Reprints of material dealing with Art Exhibitions directed by Walt Dehner and Acquisitions in the University of Puerto Rico, 1929-1938* (diciembre 1937).

<sup>11</sup> Concha Meléndez, "El alma artística de Puerto Rico desvelada en la Primera Exposición Independiente de Arte Puertorriqueño en la Universidad de Puerto Rico," *Art in Review: reprints of material dealing with art exhibitions directed by Walt Dehner & acquisitions in the University of Puerto Rico, 1929- 1938*, no. 2 (diciembre 1937): 125-26.

Participaron: Pilar Abarca, C. Crosby Allen, Carmen Aida Alvarado Matos, Francisco Javier Amy, Tomás Ballesteros, Ole Bent, Félix José Bonilla, Leontine Camprubí, Quero Chiesa, J.M. Cintrón, L.C. Cintrón, L.G. Cintrón, Antonio J. Colorado, Octavio Cortés, Welt Dehner, Mrs. Henry W. Dooley, Phebe Dorathay, Emeneh, Gonzalo Ferrer, Miguel Ferrer Otero, Miguel Ferrer Rincón, Monsita Ferrer, C. Filardi, Tomás García Fuentes, J.N. García González, Ellen Glines, Ana María Gotay, F.A. Guillermet, D.A. Hernández, Frances W. Horne, Franz Howanietz, Howard, José R. Juliá, El Grupo de Arte de Lajas, José A. Maduro, Julio Tomás Martínez, José Moreno, Luis Padial, Rafael D. Palacios, María Luisa Penne, Miguel Pou, John Rabe, Juan Reinos, Rafael Ríos Rey, Ricardo Rivera, Carolina Robles, Rubén Robles, Eladio Rodríguez Otero, J. A. Rodado, Luis Ruiz González, Alberto Vadi, Tony Villamil, Owen White, Miguel Wiewall y Gretchen Ktratzter Wood. Participan un total de 32 artistas puertorriqueños, cinco de las Islas Vírgenes, 11 estadounidenses y 2 españoles.

Las exhibiciones de Dehner no fueron el único acontecimiento artístico que sucedió en este recinto a principios del siglo XX. Previo a la llegada de Dehner, a mediados de la década de los diez, la UPR recibió donaciones de parte de Francisco Degetau y Francisco Oller con miras a crear el primer museo en la Isla. Diez años después, el Prof. Rafael W. Ramírez de Arellano, quien había adquirido como complemento ilustrativo para sus cursos de historia una variedad de artefactos, estableció un pequeño museo en una de las aulas del recinto. Pero, no fue hasta 1943 que la administración universitaria dio reconocimiento oficial al Museo Juan Ponce de León. Esto permitió que aquel pequeño museo se trasladara un espacio más amplio, ya que su colección continuaba aumentando. En 1947 se reorganizó la estructura del museo, dividiendo su colección en tres áreas temáticas: antropología, arte e historia.<sup>12</sup> Bajo la dirección de Ricardo Alegría, nombrado director de la institución en 1949, el Museo de la Universidad organizó exhibiciones de historia, arqueología, arte y folclore puertorriqueño para ofrecer una visión general de la historia y cultura de Puerto Rico, desde la época precolombina a la actualidad.<sup>13</sup> Desarrolló un ambicioso programa de conferencias, mesas redondas, visitas a programas de radio y una campaña publicitaria para obtener donaciones. Alegría logró crear una conciencia del patrimonio nacional arqueológico. Igualmente, entabló relaciones con instituciones internacionales y logró donaciones de parte de museos especializados.

El auge de donaciones para la colección le llevó a redactar un proyecto de ley para la fundación y construcción de un museo en los predios del recinto riopedrense. Luego de varios intentos de proyectos de ley no aprobados, el 15 de abril de 1951, el Senado de Puerto Rico aprobó el proyecto de Ley Número 97 y se estableció el museo “con el propósito de reunir, mantener y conservar, con fines de estudio y divulgación cultural, todo aquello que constituye parte de nuestro tesoro histórico, antropológico y artístico”. En

---

<sup>12</sup> La sección de historia la supervisaba el Prof. Ramírez de Arellano. La sección de antropología la dirigía el Dr. Ricardo Alegría (1921-2011) fue historiador, antropólogo y gran defensor de la cultura puertorriqueña. Para más sobre las aportaciones de Alegría a la cultura local, consulte a: Carmen Dolores Hernández, *Ricardo Alegría: Una vida*, Biblioteca de autores de Puerto Rico, (San Juan: Editorial Plaza Mayor, 2002). La sección de artes estaba dirigida por el artista e historiador Osiris Delgado y el decano de la Facultad de Humanidades Sebastián González García. El Dr. Osiris Delgado (1920-2017) obtuvo su doctorado en la Universidad Central de Madrid en 1954. Fue autor de varios textos sobre arte puertorriqueño, entre ellos: *Sinopsis histórica de las artes plásticas en Puerto Rico* (1972); *Francisco Oller y Cestero (1833-1917): Pintor de Puerto Rico* (1983); *Ramón Frade León, pintor puertorriqueño (1875-1954)* (1989); *Historia general de las artes plásticas en Puerto Rico, Tomo I* (1994) y *Cuatro siglos de pintura puertorriqueña* (1998), además de innumerables ensayos y artículos.

<sup>13</sup> Hernández, *Ricardo Alegría: Una vida*, 114-15.



1959 se inauguró la sede actual, diseñada por el arquitecto alemán Henry Klumb<sup>14</sup>, con una exhibición de Francisco Oller, y se desató un extenso calendario de exhibiciones de arte (Apéndice 2).<sup>15</sup> Sin embargo, Alegría no estaba en la dirección al momento de la inauguración, porque ya estaba rigiendo lo que se convirtió en un proyecto de vida, el Instituto de Cultura Puertorriqueña (ICP).

La proliferación de instituciones culturales en la Isla y, sobre todo, la promoción de la cultura ‘puertorriqueña’ se gestionó principalmente desde el Instituto de Cultura Puertorriqueña, ideado por el entonces gobernador de Puerto Rico, Luis Muñoz Marín, como parte de su proyecto *Operación Serenidad*, que intentaba apaciguar los efectos de la apresurada modernización e industrialización que trajo *Operación Manos a la Obra*. El mítico proyecto de Muñoz Marín se aprobó como ley en 1955, con los intereses de “contribuir a conservar, promover, enriquecer y divulgar los valores culturales del pueblo de Puerto Rico y aprecio de los mismos”<sup>16</sup>. La aprobación del proyecto del ICP no se dio sin desatar debates sobre la inherencia del gobierno sobre asuntos de la cultura, que resonaban con discusiones llevadas a cabo en el Ateneo Puertorriqueño en la década de los treinta en torno al occidentalismo vs. el puertorriqueñismo.<sup>17</sup> Ya el rector de la UPR, Jaime Benítez, había recibido varias críticas por su afán “occidentalista”, enfatizando la influencia de la cultura europea en la puertorriqueña, además de proveer empleos a españoles que huían de la Guerra Civil. Estos debates se retomaron en las vistas a la aprobación del proyecto de ley. Representantes afiliados a los tres partidos políticos, Partido Popular Democrático (PPD), Partido Estadista Republicano (PER) y el Partido Independentista Puertorriqueño (PIP), discutieron sus preocupaciones en torno a la nueva

---

<sup>14</sup> Henry Klumb (1905-1984) se trasladó a Puerto Rico en 1944 invitado por el Comité de Diseño de Obras Públicas, que bajo su dirección elaboraron un sinnúmero de diseños para proyectos públicos. Klumb contribuyó al desarrollo de una arquitectura modernista en la isla. Tuvo a cargo el desarrollo del plan maestro de la UPR, recintos de Río Piedras y Mayagüez. Para más sobre las aportaciones de Klumb en Puerto Rico, consulte a: Enrique Vivoni Farage, ed., *Klumb: Una arquitectura de impronta social* (San Juan: La Editorial, Universidad de Puerto Rico, 2006); Jerry Torres Santiago, *Mayagüez y Klumb: la historia olvidada* (Mayagüez, PR: Universidad de Puerto Rico, Recinto de Mayagüez, 2015).

<sup>15</sup> Para más información sobre la historia del Museo de la Universidad, consulte a: Flavia Marichal Lugo, "El Museo de Historia, Antropología y Arte: Un recurso para la investigación y la enseñanza," *VisionDoble* (15 de abril de 2019). <http://humanidades.uprrp.edu/visiondoble/?p=355>.

<sup>16</sup> Exposición de motivos, Ley 89 de 1955.

<sup>17</sup> Cabe recordar que las únicas instituciones culturales en la Isla eran el Ateneo Puertorriqueño y la UPR, que tenían propósitos distintos al nuevo proyecto del Estado.

institución y la definición de una cultura puertorriqueña.<sup>18</sup> Los representantes se dividieron en dos bandos: universalistas vs. puertorriqueñistas. Los representantes del PER y del PIP estaban en contra de la nueva institución, ya que temían que se construiría una visión de cultura puertorriqueña en consonancia con la agenda ideológica del PPD y no habría lugar para las disidencias.<sup>19</sup> Como bien se puede inferir, la época moderna en Puerto Rico lanzó un proyecto que entrelazaba políticas culturales, la producción plástica y la reafirmación de la identidad puertorriqueña. Esta combinación de elementos se convirtió en la base de la producción de artistas de la Generación del 50, que se comentará próximamente.

Bajo la dirección de Alegría (1955-1973), el ICP se embarcó en proyectos ambiciosos y fundamentales para con la cultura puertorriqueña. Desde su primera sede, el Antiguo Casino de Puerto Rico, un edificio de estilo *Beaux Arts* que, a principios del siglo XX albergó un club social para la élite puertorriqueña, Alegría tomó como modelo el Instituto Nacional de Antropología e Historia en México y organizó el ICP en quince programas<sup>20</sup>. El Programa de Museos y Parques ideó, organizó y fundó 17 museos en la Isla, sin tomar en consideración los museos regionales<sup>21</sup>. Según la gestora cultural Laura

---

<sup>18</sup> El Partido Popular Democrático (PPD) se fundó en 1938 por Luis Muñoz Marín y es el partido que defiende el estatus actual, Estado Libre Asociado (ELA). El ELA comenzó a gestarse en el 1950, bajo la dirección de Muñoz Marín, cuando el entonces Comisionado Residente, Antonio Fernós, presentó, junto a los senadores federales Joseph O'Mahoney y Hugh Butler, un proyecto que disponía una organización de un Gobierno Constitucional para la Isla. El presidente Truman y el Congreso aprobaron el proyecto. La Asamblea Legislativa de Puerto Rico aprobó un referéndum, que se llevó a cabo el 4 de junio de 1951, en el cual el pueblo aceptó redactar su propia Constitución. La Asamblea Constituyente redactó la Constitución, y el 3 de marzo de 1952 se sometió al pueblo de Puerto Rico. Fue aceptada con 374,649 votos a favor. El 25 de julio de 1952 se proclamó Estado Libre Asociado de Puerto Rico.

El Partido Estadista Republicano (PER) buscaba la anexión de Puerto Rico como un estado de los Estados Unidos. A los afiliados a esta ideología se les conoce como estadistas. Disidentes del PER luego formaron el actual Partido Nuevo Progresista, con los mismos ideales políticos. El Partido Independentista Puertorriqueño (PIP) aboga y defiende la independencia para Puerto Rico, se fundó en 1946 por Gilberto Concepción de Gracia y Fernando Milán Suárez. A los afiliados a esta ideología se les conoce como independentistas.

<sup>19</sup> El representante del PER, el Ing. Luis A. Ferré, mencionó que aprobaría el proyecto de ley si se aceptaba el cambio de nombre que él propuso: Instituto Puertorriqueño de la Cultura, no Instituto de Cultura Puertorriqueña. El proyecto también recibió críticas desde la UPR, ya que veían la creación del ICP como un rival en el dominio sobre asuntos culturales.

<sup>20</sup> Los programas eran los siguientes: Archivos y Bibliotecas; Investigaciones; Programa de Zonas y Monumentos Históricos; Adquisición y Conservación de Objetos de Valor Histórico y Artístico; Música; Teatro; Artes Populares; Publicación y Grabación; Películas y Documentales; Artes Plásticas y Museos y Parques.

<sup>21</sup> Estos eran: el Parque Ceremonial Indígena de Caguana, el Parque Histórico de Caparra, el Museo de Historia Militar en San Jerónimo, el Museo de Arte Religioso Porta Coeli, el Museo de Arquitectura Colonial, el Museo de la Familia Puertorriqueña del Siglo XIX, el Museo-biblioteca Luis Muñoz Rivera, el Mausoleo de Luis Muñoz Rivera, La Casa del Libro, el Museo de Bellas Artes de Puerto Rico, el Museo de

Quiñones, la labor de Alegría: “sirvió para promover la identificación y el estudio de buena parte de la llamada herencia cultural puertorriqueña. A través de su intervención se elevaron renglones de la cultura popular, como las artesanías, a esferas cultas y de intelectualidad”<sup>22</sup>. Mediante la creación de museos monográficos y especializados, el ICP logró distribuir su colección a través de la Isla y lograr mayor impacto a las comunidades fuera de la zona metropolitana.

El Museo de Bellas Artes de Puerto Rico se inauguró en 1967, en una antigua casona recién restaurada por el ICP, gracias al programa de Restauración del Viejo San Juan. El museo exhibía obras de Campeche, Oller y artistas de las primeras décadas del siglo XX (Figs. 1 y 2). La sala principal se dedicó a exhibir el trabajo de pintores y escultores contemporáneos. Había una sala dedicada exclusivamente al grabado y otra a los carteles serigráficos, en su mayoría productos del Taller de Gráfica del ICP. Se reservó una sala para la escultura y cerámica de culturas precolombinas, al igual que tallas de santos. Otra gran aportación fue la implementación del Museo Rodante, un camión especialmente diseñado para llevar a distintas partes de la Isla exhibiciones de arte e historia, además de estar presente en diversas ferias culturales auspiciadas por el ICP (Figs. 3 y 4). De especial interés es, además, el Programa de Artes Plásticas, que se encargaba de exposiciones de arte (Apéndice 3), ofrecer talleres de arte, concursos de arte y ofrecer becas y ayudas económicas a la clase artística de la Isla, entre otros. Bajo este programa, se ejecutó la Bienal del Grabado Latinoamericano en San Juan de Puerto Rico (BSJ) en el 1970, el proyecto público de mayor trascendencia en la Isla, del cual se hablará más adelante en la tesis. Contrario a otros museos de arte o salas de exhibición que surgen en la Isla y que construyeron estructuras modernistas, la mayoría de los museos del ICP se albergaron en casonas de la época colonial española, recién restauradas por el mismo Instituto. De tal

---

la Farmacia, el Convento de Santo Domingo, el Museo-biblioteca José Celso Barbosa, el Museo de Ingeniería Popular, el Museo del Grabado y el Museo Rodante.

En 1970, la sede del ICP se trasladó al Convento de los Dominicos, una edificación construida por los frailes dominicos en 1523. Recién restaurada por el ICP, la inauguración de la nueva sede coincidió con la inauguración de la primera edición de la Bienal del Grabado Latinoamericano en San Juan de Puerto Rico (BSJ). Desde 1991, la sede del instituto se encuentra en el edificio construido bajo el reinado de Isabel II, el Antiguo Asilo de la Beneficencia.

<sup>22</sup> Laura Quiñones, "La gestión del Instituto de Cultura Puertorriqueña: una mirada crítica a sus espacios museales," *El Amauta*, no. 8/9, enero 2012 (2012). [http://amauta.upra.edu/vol8-9/vol8-9dossier/Articulo\\_Laura\\_Quinones.pdf](http://amauta.upra.edu/vol8-9/vol8-9dossier/Articulo_Laura_Quinones.pdf).

manera, destacan la labor y validez de la institución, que además enfatiza un sentido historicista hispanófilo.

Fuera del área metropolitana surgen dos instituciones culturales que merecen mención. Primero, la inauguración en 1959 del Museo de Arte de Ponce (MAP), en una antigua casona del municipio de Ponce, en la zona sur de Puerto Rico, impulsada por el ingeniero Luis A. Ferré<sup>23</sup>. El MAP fue el primer espacio museístico fuera de la zona metropolitana. Su colección inicial, que era la colección privada de Ferré, se enfocaba en los maestros del arte occidental. No obstante, al reubicarse en su sede actual en diciembre de 1965, una estructura modernista diseñada por el arquitecto Edward Stone, el MAP desarrolló un calendario de exhibiciones temporales de artistas académicos europeos y de artistas contemporáneos locales, latinoamericanos, caribeños y estadounidenses. La administración del MAP forjó relaciones con galerías sanjuaneras, con el ICP y con las instituciones de educación superior Universidad Católica de Puerto Rico, la Universidad Politécnica de San Germán y la Universidad de Puerto Rico, recintos de Río Piedras y Mayagüez. Asimismo, colaboró con galerías neoyorquinas, como Paula Insel Gallery o con colecciones privadas, como la de pintura latinoamericana de Martínez Cañas.<sup>24</sup> En los primeros veinte años de la inauguración de la nueva sede, el MAP produjo un variado y extenso calendario de exhibiciones (Apéndice 4), que oscilaba entre pinturas abstractas, santos de palo, arte vanguardista, arte naif de artistas haitianos y puertorriqueños, hasta grabados de Gustave Doré. Además de las exhibiciones temporales, el museo adquirió para su colección permanente obras de artistas puertorriqueños y latinoamericanos que exhibían en la Isla.<sup>25</sup>

---

<sup>23</sup> Luis A. Ferré (1904-2003) estudió ingeniería mecánica en Massachusetts Institute of Technology (MIT) y obtuvo una Maestría en Música en New England Conservatory of Music. A su regreso a Puerto Rico, laboró en la compañía de su padre, Puerto Rico Iron Works. A principios de la década del 50, Empresas Ferré, adquirió Puerto Rico Cement y Ponce Cement que, gracias a los proyectos de industrialización asociados a Operación Manos a la Obra, fue una inversión muy lucrativa. En la década del 40 comenzó a incursionar en una carrera política, logró ser Comisionado Residente en Washington DC en 1948. En 1967, fue miembro fundador del PNP, y un año más tarde fue elegido como el primer gobernador estadista. Su carrera política continuó hasta 1985, como Senador desde el 1976. Entre 1989 y 1991 fungió como representante el Partido Republicano de Estados Unidos en la Isla.

<sup>24</sup> Consulte: María C. de Rechany, "La colección privada de José M. Martínez Cañas: un hombre de negocios que encuentra en el arte un acercamiento a Dios," *Artes Visuales: Revista Puertorriqueña de Arte*, 1972, 10-13.

<sup>25</sup> En abril de 2018, el MAP inauguró la muestra *Un lugar para Puerto Rico: la colección contemporánea 1959-1965* comisariada por el curador de arte europeo del museo Pablo Pérez d'Ors. Las noventa obras expuestas se organizaron de manera que reflejara el orden en el que el museo adquirió las obras para dar cuenta del desarrollo de la sala puertorriqueña a lo largo del tiempo. Para más información, consulte a:

En el municipio de Mayagüez, en el este de Puerto Rico, el profesor español José María Álvarez Cervela inauguró el Museo de Reproducciones en 1959, en el entonces Colegio de Agricultura y Artes Mecánicas (CAAM). En su primera exhibición, el modesto museo mostró reproducciones a menor escala de esculturas emblemáticas de la historia del arte occidental, seleccionadas por el profesor<sup>26</sup> (Fig. 5). En la sala del museo, también exhibieron artistas radicados en Puerto Rico, como Bartolomé Mayol, Rubén Brás, Barbara McFerran, Rafael Rivera García, Jaime Carrero, Noemí Ruiz, Luis Hernández Cruz y Sadot Marchany. Álvarez Cervela logró producir exhibiciones con un limitado presupuesto que, según los boletines colegiales, tuvieron gran respaldo de la comunidad estudiantil. Al contrario del ICP, que exhibía obras dependiendo del medio y momento histórico, Álvarez Cervela yuxtaponía diversos movimientos artísticos dentro de la sala, reproducciones de Giotto y Mondrian, presentadas junto a obras originales de artistas locales como Noemí Ruiz, María Luisa Penne de Castillo y Jaime Carrero. La labor del profesor Álvarez Cervela en el Museo de Reproducciones sentó las bases para lo que asomó a finales de la década del sesenta, cuando el recinto se convirtió en espacio de gran efervescencia vanguardista bajo la incumbencia del rector José Enrique Arrarás (Apéndice 5).

El surgimiento de museos y salas de exhibición fuera de la zona metropolitana contribuyó a descentralizar la producción artística y apoyar a artistas de la periferia a mediados del siglo XX. No obstante, a pesar de ese esfuerzo, la historia del arte local ha dirigido el discurso entorno a la producción cultural en la ciudad capital. Este estudio pretende insertar a varios de estos centros y artistas a la historia de arte que los ha omitido.

## 1.2 Notas de una historia de la educación artística

Es importante discutir brevemente la ausencia de Academias o Escuelas de Bellas Artes y de universidades en Puerto Rico durante la época moderna. Debido a ello, la plástica se desarrolla con la llegada de artistas españoles a la Isla, que más tarde crean cursos de dibujo y pintura en sus casas-talleres. El panorama cambia a finales del siglo XIX, cuando Francisco Oller, el segundo pintor de Puerto Rico reconocido a nivel internacional, intentó en varias ocasiones fundar modestas academias y escuelas de arte en San Juan. En los inicios del siglo XX, continuó el interés de establecer escuelas de arte, en

---

Mariela Fullana Acosta, "Un lugar para Puerto Rico en el Museo de Arte de Ponce," *El Nuevo Día*, 15 de abril de 2018, Cultura.

<sup>26</sup> El profesor además adquirió pinturas reproducidas mecánicamente y cinco lienzos creados por el copista del Museo del Prado, Juan Francisco Montoro.

su mayoría gestionadas por artistas extranjeros y locales, con poca o ninguna aportación del Estado. Por ende, la educación y formación de artistas plásticos hasta el siglo XX dependía exclusivamente de pequeñas escuelas y academias de arte privadas.

La educación de Francisco Oller comenzó en la Academia Juan Cleto, que había sido discípulo de José Campeche<sup>27</sup>. En 1851 se trasladó a Europa, donde se inscribió como discípulo de la Academia San Fernando en Madrid y luego en diversas academias parisinas<sup>28</sup>. En su primer retorno a Puerto Rico (1865-1873), Oller fundó la *Academia de Dibujo, Geometría Práctica y Perspectiva* (1868) en el Viejo San Juan. La Academia abrió con una matrícula de sobre 200 alumnos artesanos que recibían educación gratuita.<sup>29</sup> Durante 1889 a 1892, Oller fundó su segunda academia, la *Escuela de Dibujo y Pintura para señoritas* en los salones del Ateneo.<sup>30</sup> Después de una corta estadía en Cuba y París, donde presentó su obra, el artista regresa a un Puerto Rico en lucha por una autonomía de la corona española, finalmente obtenida el 25 de noviembre de 1897. No obstante, meses más tarde, el desembarco del ejército estadounidense en el sur de la isla el 25 de julio de 1898 estalló la guerra hispanoamericana. La llegada de los estadounidenses dismanteló el gobierno autonómico y estableció un gobierno militar en la Isla. Sin embargo, semanas después de la firma del Tratado de París, acto que dio fin a la guerra, Oller, junto a su alumno Manuel Jordán, se encaminaron en un nuevo proyecto pedagógico, el *Salón Washington, Escuela Pública de Dibujo, Instrucción para el hombre y la mujer*.<sup>31</sup>

---

<sup>27</sup> José Campeche y Jordán (1751-1809) se considera el primer artista puertorriqueño reconocido internacionalmente. Se destacó como el mejor pintor rococó de las Américas. Desde su taller en el Viejo San Juan, en el cual trabajaron sus hermanos y sobrino, se produjeron cerca de 500 obras, en su mayoría retratos históricos y temas religiosos. Consulte a: Arturo Dávila, *Campeche: Mito y realidad*, ed. Museo de Arte de Puerto Rico (San Juan: Museo de Arte de Puerto Rico, 2010).

<sup>28</sup> Tales como: la *Académie Suisse*, además de en instituciones oficiales del Estado como *École Impériale et Spéciale de Dessin, de Mathématiques, d'Architecture et de Sculpture d'Ornements pour les Beaux-Arts*. Estudió en los talleres de Thomas Couture, Charles Gleyre y Gustave Courbe. En 1873 hizo su segundo viaje a la ciudad de las luces, donde coincidió y participó en el surgimiento del movimiento impresionista.

<sup>29</sup> Unos años más tarde, Oller viajó a España y París, dejando a cargo de la escuela a José Pérez. La Academia enfrentó dificultades económicas desde su fundación y en 1874 se vieron obligados a cerrar.

<sup>30</sup> Continuó impartiendo clases en la institución hasta 1892, año que cerró la escuela por conflictos entre Oller y la administración. Tras el cierre de esta escuela, Oller se dedicó a producir obras para la *Exposición del Cuarto Centenario del Descubrimiento de Puerto Rico*, celebrada en 1893-1894.

<sup>31</sup> La escuela, ubicada en el edificio de la antigua Diputación Provincial en el Viejo San Juan, ofrecía cursos gratuitos. Dos años más tarde, Oller obtuvo de la Junta de Instrucción Pública de San Juan un pequeño local en la calle Fortaleza. El local era multiuso. Allí Oller ofreció cursos gratuitos, era su estudio artístico y, en ocasiones, sirvió de sala de exhibiciones de su trabajo y los de sus discípulos. Esta escuela cerró en 1902, después de la segunda exhibición *Exposición de la obra artística de la mujer puertorriqueña*. Oller fue

La tendencia de fundar talleres y academias privadas para ofrecer educación a artistas fue la primera, y durante un tiempo, la única oportunidad de educación que tenían los artistas en la Isla. Fue una tendencia que la generación después de Oller continuó desarrollando.<sup>32</sup> Entre ellas destacan el Taller de Juan Rosado y la Academia Edna Coll<sup>33</sup>, que fueron instituciones trascendentales para los artistas de la Generación del 50, ya que la mayoría fueron formados allí. Cabe destacar que la educación en las artes estaba ligada a la academia europea y los cánones que esta educación implicaba. Los artistas puertorriqueños fueron educados, tanto a nivel privado como en los sistemas gubernamentales, por españoles que huyeron de España durante la Guerra Civil y por estadounidenses.<sup>34</sup>

En el 1900 se establece la Escuela Normal para la preparación de maestros de primaria y secundaria. Esto implica que todo puertorriqueño que quisiera estudiar arte tenía que irse de la Isla para recibir educación superior. No es hasta el 1903 que se fundó la Universidad de Puerto Rico en Río Piedras, donde el rector de dicha institución era, a la vez, el gobernador de la Isla. Desde sus inicios, pero más marcado aun con la llegada de la década de los treinta, el Recinto de Río Piedras gozaba de un conjunto de extranjeros, españoles y estadounidenses, que formaron a las nuevas generaciones de artistas en el siglo

---

nombrado profesor en el curso académico 1903-04 de la Escuela Normal en la zona de Río Piedras. En 1904, abrió una escuela en la zona de Santurce. En 1907 le nombran maestro especial de dibujo en las escuelas públicas del distrito de Bayamón.

Luz Elena Badía Rivera, "Historia de los museos de Puerto Rico, 1842-1959: Musealizando su patrimonio y narrando la identidad" (PhD Universidad de Granada, 2017).

<sup>32</sup> Otras academias-talleres fueron aquellas fundadas por los puertorriqueños Julio Tomás Martínez (1878-1954) en Arecibo y Miguel Pou (1880-1968) en Ponce, ambas instituidas en 1902; la *Academia de Dibujo y Pintura* del artista español Fernando Díaz MacKenna (1873-1931), fundada en 1917 en San Juan; la del cubano Nicolás Pinilla (1883-1924) en San Juan; *Rosado Sign Shop* del puertorriqueño Juan Rosado en Puerta de Tierra fundada en 1922; la del madrileño Alejandro Sánchez Felipe (1895-1971) establecida y subvencionada por el Porto Rico Emergency Relief Administration (PRERA, por sus siglas en inglés) en 1934; la de Oscar Colón Delgado en Arecibo fundada en la década del 1930 y la Academia Edna Coll fundada en San Juan en 1941, por nombrar algunas.

Elvin González Sierra realizó una investigación exhaustiva en la cual recopiló las escuelas fundadas por artistas españoles en la isla desde mediados del siglo XIX a mediados de siglo XX, consulte a: Elvin González Sierra, "Pintores españoles en Puerto Rico (1854-1940)" (PhD Universidad de Córdoba, 2010).

<sup>33</sup> La Academia de Edna Coll atendía, en su mayoría, a veteranos del ejército estadounidense, gracias a que organismos federales cubrían los gastos de la matrícula. Estuvo activa desde el 1941 hasta el 1945.

<sup>34</sup> Consulte a: María del Pilar González Lamela, "La aportación del exilio español a las artes plásticas en Puerto Rico," en *Cincuenta años de exilio español en Puerto Rico y El Caribe, 1939-1989 : Memorias del Congreso Conmemorativo celebrado en San Juan de Puerto Rico* (A Coruña: Edicions do Castro, 1991); González Sierra, "Pintores españoles en Puerto Rico (1854-1940)."

XX. Con la llegada del rector Jaime Benítez finalmente se establece la Facultad de Humanidades y el Departamento de Bellas Artes en 1943, cuyo propósito era formar bachilleres en Humanidades.<sup>35</sup> Según la historiadora de arte y profesora Ingrid Jiménez Martínez, la enseñanza de Bellas Artes en la UPR era:

...[una] visión de arte enmarcada dentro de un conjunto de artes liberales propulsaba una educación moderna y unitaria que le diera al estudiante un trasfondo compartido: la herencia de la cultura occidental [...] De tal manera que el estudio de las bellas artes, incluyendo su teoría y práctica, estuviese integrado y fuese congruente con los demás campos de las artes liberales<sup>36</sup>.

En la década de los sesenta, según comentó Jiménez Martínez, ocurrió una irrupción en el discurso institucional en la práctica del taller, ya que se lograron incorporar discursos plásticos con teorías sobre la producción de arte en el siglo XX. Por ende, se vio un cambio en la educación de arte en los años cincuenta, desde el taller de arte que servía como laboratorio a las clases de historia del arte, a un espacio donde el pensamiento crítico de la disciplina informa todo momento del proceso creativo<sup>37</sup>. En la enseñanza del arte en la UPR convergían la tradición académica, que daba continuidad a la tradición artística con talleres con modelos en vivo, y la vanguardista, marcada con la llegada a las aulas de Departamento de Bellas Arte del español surrealista Eugenio Fernández Granell en 1950. Sobre la influencia de Fernández Granell en los estudiantes puertorriqueños se hablará en el segundo capítulo.

En la zona oeste de la Isla se fundó, en 1912, el Instituto Politécnico de Puerto Rico donde, en 1940, se incorporó a la docencia la artista María Luisa Penne de Castillo<sup>38</sup>.

---

<sup>35</sup> Jaime Benítez Rexach (1908-2001) fue rector de la UPRRP (1942-1966) y posteriormente primer presidente de la Universidad de Puerto Rico, de 1966 al 1971. Bajo su administración, Benítez formuló un proyecto ambicioso de reforma universitaria, inspirado en *Misión de la Universidad* de su maestro José Ortega y Gasset y en la gestión de Robert Maynard Hutchins, presidente de la Universidad de Chicago. La UPR comenzó a acoger a intelectuales, artistas y profesionales provenientes de diversos países que, junto a profesionales en la isla, embarcaron en ambiciosos proyectos de modernización, educación y servicio. Fue momento de ebullición fundacional en el cual el nombre de Puerto Rico comenzó a figurar en circuitos culturales alrededor del mundo.

<sup>36</sup> Ingrid Jiménez, "Las artes plásticas en la encrucijada de la industrialización y la profesionalización como disciplina universitaria: Esbozo de una historia de la Universidad de Puerto Rico," en *Cien años de Historia, Arte y Enseñanza: Profesores artistas > Departamento de Bellas Artes > Recinto de Río Piedras* (San Juan: Museo de Historia, Antropología y Arte, 2003), 30.

<sup>37</sup> Jiménez, "Las artes plásticas en la encrucijada de la industrialización y la profesionalización como disciplina universitaria: Esbozo de una historia de la Universidad de Puerto Rico," 33.

<sup>38</sup> María Luisa Penne de Catillo (1913-2005) fue una mujer adelantada a su época. Comenzó sus estudios en Ponce, con la francesa Marie Florian, al inicio de los años treinta. Gracias al entusiasmo de su maestra, Penne de Castillo se trasladó a Nueva York en 1935 e ingresó en el Pratt Institute. Posteriormente continuó sus



Gracias a un sabático que le otorgó la Politécnica, estudió su maestría en el Chicago Art Institute (1945-1947) y es la influencia de los profesores de dicha institución, la mayoría alemanes fundadores del Bauhaus huyendo a la Segunda Guerra Mundial, la que informará a Penne de Castillo en su acercamiento a la pedagogía en las artes, que se acerca a las artes aplicadas. A su regreso, Penne de Castillo se dio a la tarea de desarrollar el currículo del bachillerato en artes de la Politécnica. A inicios de los sesenta, la facultad de la Politécnica de San Germán contó con la pintora abstracta Noemí Ruiz, los pintores Sadot Marchany y Jaime Carrero y el estadounidense Dan Brennan. La Politécnica, además, disponía de una sala de exhibiciones dentro del recinto, donde llegaron a exhibir estudiantes, facultad y artistas invitados como Julio Plaza y Larry Rivers.<sup>39</sup>

El CAAM se fundó el 23 de septiembre de 1911 como el Colegio de Agricultura de la Universidad de Puerto Rico.<sup>40</sup> El recinto se convirtió en el segundo en tamaño dentro de sistema de la Universidad de Puerto Rico. Debido al crecimiento administrativo, docente y estudiantil del CAAM, se impulsó un movimiento hacia la autonomía de recintos dentro del sistema de la Universidad de Puerto Rico, la cual se obtuvo en 1966. Ese año, el Colegio (CAAM) obtiene su actual identidad, convirtiéndose en el Recinto Universitario de Mayagüez (RUM) de la UPR. Es precisamente durante esos años de incremento de oferta académica cuando llegó la Profa. Penne de Castillo para desarrollar el currículo de arte en el CAAM. Cabe destacar que es la visión de Penne del Castillo la que producirá artistas en la zona oeste de la Isla, con distintas propuestas estéticas y conceptuales a los artistas que se educan y forman en el este. Más aun, con la llegada de Julio Plaza y Regina Silveira a la facultad del Departamento de Artes Plásticas, se convirtió en el epicentro de la vanguardia a finales de la década de los sesenta y principios de los setenta. En el sur de la isla, se fundó en 1948, la Pontificia Universidad Católica de Puerto Rico inicialmente

---

estudios en la UPR, donde obtuvo un Bachillerato en Educación en 1939. Para más sobre la vida y obra de María Luisa Penne de Castillo, consulte a: Rubén Alejandro Moreira, *Exposición Retrospectiva: María Luisa Penne de Castillo*, (Humacao: Universidad de Puerto Rico Museo Casa Roig, Recinto de Humacao, 1998).

<sup>39</sup> La autora desarrolló una línea de tiempo de las exhibiciones que se llevaron a cabo durante los años de estudio. Está en el proceso de publicarlo.

<sup>40</sup> La reforma general de la Universidad de Puerto Rico de 1942 estableció en el CAAM las facultades de Agricultura, Ingeniería y Ciencias. Cuatro años después, se constituyó la División de Estudios Generales. A finales de la década del 1950, se creó la Facultad de Artes y Ciencias, antes conocida simplemente como Facultad de Ciencias, la cual unió la División de Estudios Generales, el Centro Nuclear (fundado en el 1957) y la Facultad de Ciencias.

afiliada de la Universidad Católica de América en Washington, DC.<sup>41</sup> El departamento de Bellas Artes de la institución se creó en el año 1966, bajo la dirección de la estadounidense Sister Flora, quien ofreció clases de acuarela y cerámica.<sup>42</sup>

Una institución educativa alternativa pero fundamental en la formación de artistas en la isla fue el taller de División de Educación de la Comunidad (DivEdCo). Este programa gubernamental, fundado en 1946 y adscrito al Taller de Cinema y Gráficas de Parques y Recreo Público, ha sido descrito por sus integrantes como el “Bauhaus puertorriqueño”<sup>43</sup>. Esta institución estuvo bajo la dirección del fotógrafo estadounidense Edwin Rosskam (1903-1985), quien reclutó a los también fotógrafos Jack Delano (1914-1997) e Irene Delano (1914-1982) para dirigir los talleres de cine y gráfica, respectivamente.<sup>44</sup> Utilizaron el Federal Arts Project y el Workers Project Administration (WPA), implantado por el presidente Roosevelt durante la Gran Depresión estadounidense, como ejemplo para desarrollar este ambicioso proyecto.<sup>45</sup> En 1949, con la Ley 372 del 14 de mayo, el programa se adscribió al Departamento de Instrucción Pública (hoy Departamento de Educación). Como comentó la historiadora Katherine Marsh Kennerly:

La División de la Educación de la Comunidad fue un espacio práctico para el artista y el intelectual, dentro de la rápida modernización. Desde allí, podían llegar a un sector considerable del pueblo puertorriqueño, y formar a las nuevas promociones; para muchos sería una escuela para aprender de cine, gráfica y

---

<sup>41</sup> Los fundadores fueron los Sres. Obispos de Puerto Rico: S.E.R. Monseñor James E. MacManus, C.S.S.R. Obispo de la Diócesis de Ponce y el S.E.R. James Davis, Obispo de la Diócesis de San Juan.

<sup>42</sup> Dentro de su facultad, contaban con el Dr. René Taylor, quien dictaba cursos en historia del arte y además fungía como directo del MAP, el puertorriqueño Julio Micheli, la escultora sanjuanera Ana Margarita Bassó Bruno y el pintor academicista Padre Ángel Salamanca.

<sup>43</sup> Catherine Marsh Kennerly, *Negociaciones Culturales. Los intelectuales y el proyecto pedagógico del estado muñocista* (San Juan: Ediciones Callejón, 2009), 73.

<sup>44</sup> Edwin Rosskam y su esposa Louise visitaron por primera vez a Puerto Rico en 1937 como fotoperiodistas con la revista LIFE, para cubrir los acontecimientos de la Masacre de Ponce, un enfrentamiento violento donde la fuerza armada policiaca abrió fuego contra un grupo de manifestantes. Hubo cerca de 200 heridos y 18 muertos. Las fotos no fueron publicadas. Retornaron a Puerto Rico bajo la incumbencia del Gobernador Rexford Tugwell en 1945 para documentar la condición de vida en Puerto Rico y desarrollar el programa de educación al campesinado. Por razones políticas, se vieron obligados a irse de la isla y regresaron a los Estados Unidos en 1953. Para más información sobre el legado de los Delano en Puerto Rico, consulte a: Nelson Rivera, *Visual Artists and the Puerto Rican Performing Arts, 1950-1990: The Works of Jack and Irene Delano, Antonio Martorell, Jaime Suárez, and Oscar Mestey-Villamil*, ed. Kathleen March, *Wor(l)ds of Change Latin American and Iberian Literature*, (New York: Peter Lang Publishing, 1997).

<sup>45</sup> Este programa, creación de quien fue el primer gobernador electo por el pueblo puertorriqueño en 1948, Luis Muñoz Marín, entonces presidente del Senado, desarrolló una campaña de educación. Bautizada como Operación Serenidad, este programa de educación aspiraba ayudar a la comunidad rural a hacer la transición a la modernidad, que llegó abruptamente a la Isla mediante Operación Manos a la Obra.

literatura. Era un medio para llevar a cabo una pedagogía democrática, un taller artístico y un vehículo para construir una ciudadanía puertorriqueña<sup>46</sup>.

La historiadora de arte Teresa Tio comentó sobre los talleres de gráfica bajo la dirección de Irene Delano: “[...] (ella) tenía plena confianza en el talento humano, lo que la llevó a adiestrar y a entusiasmar en las artes a jóvenes que jamás habían tomado un pincel en la mano y que comenzaron a pintar y diseñar carteles en el taller”<sup>47</sup>. El espíritu colectivista impartido por Delano se convirtió en un referente para los talleres fundados en la década del 50. Cabe mencionar que la DivEdCo se transformó en una herramienta de difusión de los ideales del Partido Popular Democrático y las imágenes producidas por los artistas empleados por el gobierno contribuyeron a la definición oficial de la identidad puertorriqueña. Es, precisamente, esta construcción de identidad nacional por los artistas de la Generación del 50, la que fue cuestionada y confrontada por los artistas vanguardistas de la Generación del 60, cuyas propuestas artísticas se discutirán en los capítulos siguientes y que constituye uno de los hilos argumentales de esta tesis.<sup>48</sup>

Similar a la dinámica del taller-escuela que surgió en la DivEdCo, en 1957 el ICP fundó el taller de escultura, bajo la dirección del español Francisco “Compostela” Vázquez Díaz. Este taller, al igual que otros, cumplía un doble propósito, uno didáctico en donde los discípulos aprendían técnicas del arte, y el otro como taller de restauración para los objetos y muebles que adquiría Alegría para la colección. Además, en el taller de serigrafía, liderado por Lorenzo Homar, se producían los carteles serigráficos de las diversas actividades culturales auspiciadas por el ICP y la producción de carteles conmemorativos de próceres nacionales. Los discípulos de Homar aprendieron la valiosa lección de producir obras de alto nivel de calidad, tanto en el diseño como en la técnica.<sup>49</sup> Además, había otros talleres, como el de tejido, dirigido por el estadounidense Samuel Tushingham, uno de metalistería, bajo la dirección de Robert Hamory, así como de vitrales y mosaicos, dirigidos por Rafael Ríos Rey y por el fraile holandés Arnaldo Maas, respectivamente.

---

<sup>46</sup> Marsh Kennerly, *Negociaciones Culturales. Los intelectuales y el proyecto pedagógico del estado muñocista*, 74.

<sup>47</sup> Teresa Tió, *El cartel en Puerto Rico* (Mexico: Pearson Educación 2003), 48.

<sup>48</sup> Para más información sobre el desarrollo del cartel en Puerto Rico, consulte a: Tió, *El cartel en Puerto Rico*.

<sup>49</sup> Hernández, *Ricardo Alegría: Una vida*, 189.

Estos talleres-escuelas darían paso a la fundación de la Escuela de Artes Plásticas (EAP) en 1965.<sup>50</sup> En las aulas de la nueva EAP, la tradición de taller era imprescindible en el currículo. Durante sus primeros años, la educación de la EAP era gratuita y ofrecían becas o ayudas a estudiantes que viviesen fuera de la zona metropolitana. Con los años, nuevos artistas-profesores se incorporaron a la facultad de la EAP, trayendo nuevos intereses sobre el arte a los salones. Según la artista Teresa López, había marcadas diferencias en el personal de la EAP. Los profesores de la vieja guardia, llamados ‘coquistas’<sup>51</sup>, favorecían un entrenamiento académico en la figuración y, sobre todo, destacaban la importancia del trabajo gráfico. Por el contrario, una nueva cepa de profesores, entre ellos Luis Hernández Cruz, Joaquín Mercado, Carlos Irizarry y Julio Suárez, llamados *ways*, promovieron un arte experimental.<sup>52</sup> Sobre el nombre *ways* y los artistas que componían el grupo se hará una discusión a fondo en el tercer capítulo.

Una revisión de las publicaciones sobre el arte en Puerto Rico revela que fueron los talleres de la DivEdCo y del posterior Taller de Gráfica del ICP los más que se han estudiado en la Isla, después de los artistas Campeche y Oller. Son precisamente estos textos los que han estructurado y dictado el discurso de la identidad nacional como problemática estándar de la producción local. Sin embargo, recientemente, nuevas generaciones de historiadores, antropólogos y sociólogos han proyectado un ojo crítico sobre la maquinaria propagandística de Muñoz Marín en la sociedad puertorriqueña. Dejando a un lado el valor estético de los carteles, libros del pueblo y filmes educativos, estos historiadores se han dado a la tarea de escudriñar el impacto que tuvo, y que sigue

---

<sup>50</sup> Hoy Escuela de Artes Plásticas y Diseño, EAPD. Para el texto, se usarán las siglas EAP, como se le conocía durante las décadas bajo estudio. Su primera sede fue en la zona de Puerta de Tierra en el antiguo edificio Bacardí, donde hoy se alberga la Biblioteca y Archivo Nacional. En 1976, se trasladó al recién restaurado antiguo manicomio en la isleta del Viejo San Juan. La EAP estaba inicialmente adscrita al ICP, pero logró su autonomía en 1990.

<sup>51</sup> El término proviene del coquí, nombre común de pequeñas ranas (*Eleutherodactylus portoricensis* y *E. coqui*), endémicas de la Isla. Su canto ‘co-quí’ se escucha en las noches. Este artículo es trabajo que la autora realizó como requisito para el curso de metodología mientras cursaba su maestría en Estudios Puertorriqueños en el Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe. Se publicó posteriormente en la revista *Orificio*, una revista fundada y dirigida por Teresa López. A pesar de que contiene muchísimos errores, el artículo intentó rescatar el trabajo de artistas excluidos de los pocos textos historiográficos que se publicaron a finales de la década del 1990 y principios del 2000.

<sup>52</sup> Teresa López Martínez, "Una remirada al arte puertorriqueño de las décadas de los sesenta a los ochenta," *Orificio*, 2004-2006, 2008, 78.

teniendo, el programa *Operación Serenidad*. Así, la antropóloga cultural Arlene M. Dávila propone:

In turn, Operation Serenity marked an important moment in the development of Puerto Rico's cultural nationalism, involving a romantization and purification of culture by reference to an idealized past...The very rural lifestyle that was being eradicated by the government's own economic policies was now idealized in images of rural utopia that were said to represent the essence of Puerto Ricanness<sup>53</sup>.

La identidad puertorriqueña, por ende, fue una construcción de élites intelectuales que laboraron para cumplir con una agenda del Estado y donde el arte tuvo un papel fundamental.

En 1968, gracias a un movimiento comunitario de parte de los artistas Betsy Padín, Delta de Picó y Norman Hopgood y otros aficionados del arte, se inauguró la Liga de Estudiantes de Arte de San Juan. Tomaron como modelo la Liga de Estudiantes de Arte de Nueva York, ofreciendo cursos de formato libre, exentos con currículos de bachillerato. Desde sus inicios, la Liga contaba con una facultad diversa compuesta por artistas destacados en la plástica como: Myrna Báez, Antonio Martorell, Susana Espinosa, Luis Hernández Cruz, Zilia Sánchez, entre muchos otros.<sup>54</sup> Como observación final, podemos señalar que Puerto Rico tuvo una marcada diferencia con otros países caribeños, quienes gozaron de una academia especializada en las artes desde principios del siglo XIX, como la Academia Nacional de Bellas Artes San Alejandro en La Habana (1818) o la escuela fundada por el artista francés de apellido Barincourt en Port-au-Prince en Haití (ca. 1820). Puerto Rico, por el contrario, carecía de una institución similar. No fue hasta después de la modernización e industrialización a mediados del siglo XX que la isla finalmente logró establecer una Escuela de Arte bajo el manto del Estado.

---

<sup>53</sup> Arlene Dávila, *Sponsored Identities: Cultural Politics in Puerto Rico* (Filadelfia: Temple University Press, 1997), 34-35.

<sup>54</sup> En 1969, la Liga de Arte abrió una pequeña sala de exhibición llamada Galería San José. Hasta el momento, no se ha encontrado calendario de exhibiciones de ese espacio. En 1977, se trasladó a su actual sede, el Hospital de Nuestra Señora de la Concepción El Grande, la cual comparte con la EAP. En este nuevo edificio, inauguraron una sala de exhibición en 1977, años más tarde nombrada Galería Delta del Picó. A pesar que hay escasa información sobre los primeros años de la galería, se cree que la primera exhibición fue la de Carmen Olmedo en abril de 1977. La institución además publicó un boletín, *Arte en San Juan*, en 1968 que se distribuyó entre los socios, estudiantes y amigos de la Liga de Arte. Diez años después, editó y publicó 21 números de *Plástica: Revista de la Liga de Estudiante de Arte de San Juan* (1978-1991), que contó con aportaciones de Luis Camnitzer, Jeannette Miller, Marianne de Tolentino, Damián Bayón, Shifra Goldman, Jacqueline Barnitz, Juan Acha, Silvia de Ambrosini, Pierre Restan, Enrique García Gutiérrez, Ernesto J. Ruiz de la Mata, Samuel Cherson, Marimar Benítez, Myrna Rodríguez, Ricardo Alegría, José A. Torres Martinó, Teresa Tio, y Jorge Rigau, entre otros.

### 1.3 Talleres, escuelas, galerías: el papel de los espacios autogestionados

Poco se conoce de otras instituciones fuera del panorama gubernamental que, sin embargo, aportaron igualmente al desarrollo cultural en Puerto Rico. En la década de los cincuenta fueron los artistas los que tomaron la iniciativa de fundar y dirigir espacios de taller, escuela y exhibición. Entre los más reconocidos, documentados y estudiados se encontraba el Centro de Arte Puertorriqueño (CAP), que se fundó en diciembre de 1950.<sup>55</sup> Localizado en el Viejo San Juan<sup>56</sup>, un grupo de artistas constituido por Lorenzo Homar (1913-2004), Rafael Tufiño (1922-2008), José Antonio Torres Martinó (1916-2011) y Félix Rodríguez Báez (1929-2013), creó este espacio que incluía un taller colectivo, una escuela de arte y una sala de exposición. Afiliados al partido nacionalista, los artistas del CAP: “[...] asume(n) la tarea de desarrollar un arte de identificación nacional, que exalte y afirme lo puertorriqueño [...] el ideario del CAP está relacionado con los planteamientos populistas y radicales del Taller de Gráfica Popular de México”<sup>57</sup>. Los artistas del CAP crearon dos portafolios gráficos, *La estampa puertorriqueña* (1951) y *La estampa sanjuanera* (1953), que continuaron conceptualmente con los trabajos de temática social que se producía en la DivEdCo.

El CAP cerró sus puertas en 1953 y, a pesar de su corta vida, su impacto en la escena del arte local fue grande y ha sido estudiado en numerosas artículos y textos. Aunque el trabajo colectivo que se desarrolló en el CAP fue, sin duda, de gran valor artístico y educativo, no obstante, no se ha realizado una actividad similar con otros esfuerzos de artistas locales que continuaron el interés de este tipo de trabajo colectivo, sobre todo considerando que este primer ejemplo impulsó un fervor de producción y gestión cultural en la Isla. Con un mercado aún incipiente, fueron precisamente los talleres y escuelas los lugares donde no solo se producía y educaba en los quehaceres artísticos, sino donde se dio forma a los primeros espacios expositivos fuera del ámbito estatal.

---

<sup>55</sup> Según narró José Antonio Torres Martinó en el artículo “Centro de Arte Puertorriqueño” en *Pintura y gráfica de los años 50*, la mudanza al nuevo edificio del CAP estaba pautada para el 30 de octubre de 1950. En esa misma fecha se estalló la insurrección nacionalista en varios municipios de la Isla, incluyendo la isleta del Viejo San Juan. Los vehículos de la policía le impidieron el paso al camión de mudanza.

<sup>56</sup> En el número 152 de la Calle San José.

<sup>57</sup> Marimar Benítez, “La década de los cincuenta: Afirmación y reacción,” en *Puerto Rico: Arte e identidad*, ed. Hermandad de Artistas Gráficos de Puerto Rico (San Juan: La Editorial Universidad de Puerto Rico, 1998), 120.

Tal como sucedió en el CAP, la necesidad de educar y formar artistas adoptó una forma autogestionada, ya que, a pesar de que la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, ofrecía bachilleres en artes liberales, no educaba necesariamente ni formaba exclusivamente artistas plásticos. La Galería Campeche, fundada en 1959 por el grupo de artistas Domingo García<sup>58</sup> (1928), Rafael Tufiño y Manuel Hernández Acevedo (1928-1988), adoptó una forma cooperativista donde pudiesen trabajar, reunirse, enseñar y exhibir sus obras. El nombre de la galería rinde homenaje al primer artista puertorriqueño reconocido a nivel internacional, José Campeche y Jordán (1751-1809). García, quien fungió como director del taller-galería hasta el 1967, fue muy expresivo sobre la condición del mercado y la necesidad de fundar la Galería Campeche. En una reseña publicada en *The San Juan Star*, la reportera Jane Debran Alberts comentó: “Theirs was also a need for an uncommercial gallery run by artists which would informally bring artists of all media to one place to talk of all things, and which would have young artists of quality who are often too long neglected”<sup>59</sup>. La Galería Campeche proveyó una educación en arte para la joven generación de los sesenta, además de apoyar el desarrollo de los jóvenes artistas organizando exhibiciones colectivas, dentro y fuera de la galería<sup>60</sup> (Apéndice 6).

#### 1.4 Galerías: el incipiente del mercado de arte

La proliferación de talleres y espacios museísticos apuntan a una gran producción artística. Esto suscita la pregunta ¿quiénes consumían este arte? Nuevamente, hay escasos detalles, pero la creación de la primera galería de arte en los predios del Hotel Caribe Hilton<sup>61</sup> en 1953 da una idea del comprador de arte. Esa primera galería fue Galería Las

---

<sup>58</sup> Domingo García fue discípulo del artista británico William Lock en la National Academy of Fine Arts, Nueva York. Del 1950 al 1952 vivió en la ciudad de Chicago donde tomó cursos especializados en el Instituto de Arte de Chicago. Regresó a la Isla en 1958, aunque hay una discrepancia en la fecha; algunos rotativos de la época de estudio indican el retorno de García en el 1957, mientras otros en el 1958.

<sup>59</sup> Jane Debran Alberts, "Exposición de Desnudos," *The San Juan Star*, 24 de febrero de 1960, 12.

<sup>60</sup> La primera clase de artistas estaba compuesta por: Luis Trifilio, Diego Conde, Juan López, Edwin Medina, Rafael Rivera Rosa, Eliasim Cruz, Domingo López de Victoria, José Rosa, Juan Álvarez O'Neill, Ramón Antonio Velázquez, Luis F. Sánchez y Luis Abreu con el título “Pintores jóvenes”. Se presentaron en Galería Campeche en junio de 1964, junto a Jorge Mendoza, Ramón Antonio Vázquez, Víctor Linares, Santos René, Rafael Colón Morales, Delgado Castro, Raúl Acevedo Montalvo, Ernesto Álvarez, Ángel Casiano y Ray Capella. Se hizo una segunda muestra, “12 artistas jóvenes”, que se presentó en el ICP en febrero de 1965 y en UPRM del 12-25 de abril de 1965.

<sup>61</sup> Ubicado en la entrada de la isleta del Viejo San Juan, la estructura modernista fue diseñada por la firma de arquitectos Toro y Ferrer.

Antillas, un espacio gestionado por el artista español Ángel Botello Barros<sup>62</sup> en su tercera visita a la Isla. La galería se inauguró en 1953 y operó hasta finales de la década del 1970. El éxito de su galería fue palpable como se comprueba cuando a finales de 1962 abrió una nueva sede en el Viejo San Juan, en una estructura colonial recién restaurada por el propio artista.<sup>63</sup> Por un corto tiempo, durante la década de los setenta, Botello abrió una tercera sede de la galería en los predios del Hotel Cerromar. La localización de las galerías de Botello dice mucho sobre el panorama del mercado de arte local en esos momentos, un mercado próspero gracias al extranjero/visitante. La galería de Botello se dedicó por muchos años a la exhibición y venta exclusivamente de la obra de Botello y su colección de tallas de santos. En los setenta, la galería operó bajo el nombre Galería Las Américas y luego, a Galería Botello, que opera hasta el presente.

Otra galería pionera en Puerto Rico fue la Galería La Pintadera, fundada por el fotógrafo Samuel Santiago a finales del 1955, en la misma estructura donde la familia Dobal tenía la tienda de materiales de arte *La pintadera* desde un año antes.<sup>64</sup> Esta galería marcó un cambio, puesto que estaba ubicada en la zona de Río Piedras, cerca de la Universidad de Puerto Rico.<sup>65</sup> La galería se destacó por promover la obra de artistas locales. Estuvo en función hasta 1973, no sin antes haber creado un acervo de materiales impresos, como catálogos, y la publicación *PIGMENTO*, en la cual se promovían distintos eventos culturales/artísticos, biografías de artistas y reseñas de los trabajos que se exponían.<sup>66</sup>

---

<sup>62</sup> Ángel Botello Barros (1913-1986), artista gallego que residió en el Caribe desde 1939, después de una estadía en Francia, a raíz de la Guerra Civil española. Botello Barros visitó la isla de Puerto Rico en tres ocasiones: en 1941 bajo la invitación de la Universidad de Puerto Rico, en 1948-1950 fue maestro de la Academia Edna Coll y, finalmente, en 1953 se quedó en Puerto Rico hasta su fallecimiento en 1986.

<sup>63</sup> María del Pilar González Lamela, "Tres artistas gallegos en Puerto Rico: Compostela, Botello y Granell," en *Jornadas de la emigración gallega a Puerto Rico: Actas del congreso celebrado en San Juan, 30, 31 de enero y 1 de febrero* (A Coruña: Sada, 1996), n.p.

<sup>64</sup> Flavia Marichal, "11 exhibiciones de pintura," (1957, Río Piedras: Galería La Pintadera, 3 de septiembre de 2018 1957).  
<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/864083/language/en-US/Default.aspx>.

<sup>65</sup> Su localización era en la Ave. Ponce de León 774, parada 38, Hato Rey, Puerto Rico.

<sup>66</sup> En 1959 se inauguró Caribbean Art Gallery, una galería en el n.º 105 de la Calle Fortaleza del Viejo San Juan, dirigida por Rosa F. viuda de Dobal y los artistas Andrés y Paco Bueso y Manuel de San Miguel. Tuvieron como objetivo principal estimular el arte en Puerto Rico para que el pueblo desarrollase más interés por las artes plásticas. Consulte a: Aida Zorrilla, "El 28 de agosto abren en el Viejo San Juan la 'Caribbean Art Gallery'," *El Mundo*, 22 de agosto de 1959, 4.



No obstante, no fue hasta la década de 1960 cuando se evidenció un boom en el mercado de arte en la ciudad del Viejo San Juan. Con la fundación del ICP y el ambicioso programa para la conservación de los monumentos y zonas históricas de Puerto Rico, el Viejo San Juan recibió una oleada de trabajos de restauración de los edificios históricos de la época colonial española. Estos edificios coloniales servían como escenario para albergar las galerías. Durante los primeros cinco años de la década del 1960, se inauguraron en el Viejo San Juan galerías de gran aportación cultural: La Casa del Arte, Galería Sol, dedicada exclusivamente al arte abstracto (1963-1964), Galería Isla (1963); Galería Colibrí (1963); Galería Santiago (1965), Galería 63 (1966).<sup>67</sup> Junto con la ya establecida Galería Campeche, el Museo de la Universidad, las salas de exhibición del Instituto de Cultura Puertorriqueña y el Ateneo Puertorriqueño desarrollaron un rico calendario expositivo multigeneracional e internacional.<sup>68</sup> En este apartado, se discutirá el apoyo a los artistas de vanguardia en La Casa del Arte y Galería Colibrí.

La galería La Casa del Arte se inauguró en 1961 y estaba dedicada a fomentar el trabajo de los artistas que residían y trabajaban en Puerto Rico. Su sede estaba ubicada en una recién restaurada estructura colonial en el Viejo San Juan<sup>69</sup>, en el lugar donde nació el entonces Gobernador Luis Muñoz Marín. Ketty Rodríguez, quien fue la directora de la galería, regresó a la Isla después de 20 años de vivir en Nueva York. Su hermana, Leli Casanova, administraba *La Tinaja*, un espacio dedicado a la artesanía local dentro de la

---

<sup>67</sup> Previo a la apertura de la Galería Santiago, Helene de Santiago, en colaboración con compositor Héctor Campos Parsi, inauguró la Galería First Federal, ubicada en la parada 23 en Santurce, un barrio cerca del Viejo San Juan. La galería se mantuvo abierta un poco menos de un año, de mayo de 1964 a enero de 1965. Para más sobre la génesis de la Galería Santiago, consulte a: Penny Maldonado, "Dream Gallery," *The San Juan Star*, 27 de noviembre de 1964, Sunday San Juan Star, 4-5.

<sup>68</sup> Para el 1964 existían espacios como Galería Don Roberto, Galería Fortaleza 308 y Galería Borinquen que vendían trabajos de artistas locales, pero más que galerías eran tiendas de *souvenirs*. Por otro lado, Galerie Fisher y Galerie Roi Christophe vendían exclusivamente trabajos de artistas haitianos. El Hotel Sheraton abrió una galería llamada March Hare, pero de corta trayectoria. Igualmente, los trabajos que vendían eran estampas de la ciudad para turistas. En 1967, el artista Wilfredo Labiosa inauguró la Galería Labiosa en el 415 Calle Sol. A pesar de varios cambios de local, la galería continuó abierta hasta 2018.

<sup>69</sup> La estructura está ubicada en el número 152 de la Calle Fortaleza. Originalmente, la galería se iba a llamar Galería Puertorriqueña de Arte e iba a ser dirigida por el artista y empresario Guillermo Rodríguez. La galería fue un proyecto de familia, los hermanos Rodríguez adquirieron y restauraron el edificio abandonado un año antes de inaugurar la galería. En la década del setenta fue la sede de Galería Las Américas. Consulte a: "Businessman to Open Art Gallery," *The Island Times*, 22 de febrero de 1961, 22; Florence Lovell, "Calle La Fortaleza Núm. 152: Nueva Galería de Arte Expone de los Más Destacados Artistas de Puerto Rico," *El Mundo*, 6 de septiembre de 1961, n.p; Florence Lovell, "El 25 de septiembre, Casa del Arte iniciará exposiciones con 70 obras," *El Mundo*, 21 de septiembre de 1961, 7; Helen Harman, "Guillermo Rodríguez Calligrapher," *The San Juan Star*, 29 de abril de 1974, Portfolio, 1-2.

misma estructura. Como hemos mencionado anteriormente, en la Isla había una carencia de espacios de exhibición, solo dos galerías de arte operaban en la isleta del Viejo San Juan: la Galería Campeche y Martin's Folly. Por ende, la mayoría de los espacios de exhibición que existían en la Isla estaban ligados a instituciones culturales o educativas, como lo era el Museo de la Universidad, la sala de exhibiciones del Ateneo Puertorriqueño y la sede del Instituto de Cultura Puertorriqueña, ya señalados. La Casa del Arte ofreció un nuevo paradigma en el mercado de arte local. Durante los primeros años de vida de La Casa del Arte, la oferta artística había sido bastante estándar dentro de los parámetros de arte en Puerto Rico, basada en pinturas y esculturas de artistas de renombre local (Apéndice 7). Esta galería se convirtió en un espacio clave para la promoción del arte de vanguardia en Puerto Rico a finales de la década de los sesenta, como se discutirá en los capítulos dos y tres.

La Galería Colibrí abrió sus puertas en el Condominio San Martín, San Juan en 1962. Fue fundada por el romano Luigi Marrozzini<sup>70</sup> quien llegó a Puerto Rico en 1958, luego de haber contraído matrimonio con una puertorriqueña. Según el propio Marrozzini, quien fue un ávido estudioso y fanático de las artes, los amigos artistas que había conocido le pidieron que abriese una galería. En 1963 el ICP le ofreció un pequeño espacio en la recién restaurada Casa del Callejón<sup>71</sup> en el Viejo San Juan (Figs. 6-9). Marrozzini se dedicó a la venta de grabados hechos por artistas locales e internacionales durante las primeras décadas de la galería. Una vez instalado en su nueva sede en la Calle Cristo, Viejo San Juan en 1973, comenzó a exhibir y patrocinar artistas *avant garde* (Apéndice 8). Con estas galerías se completó la infraestructura que posibilitó el surgimiento del arte de vanguardia en Puerto Rico.

---

<sup>70</sup> Luigi Marrozzini (1933-1997) comenzó su carrera empresarial en la Isla representando compañías de diseño de muebles italianos en el Viejo San Juan. Marrozzini fue una figura clave en el desarrollo de las artes en Puerto Rico y estableció enlaces con diversas personalidades del mundo del arte internacional. Fue miembro fundador de la Bienal del Grabado de San Juan (BSJ) y a través de las décadas logró reinventarse y mantenerse al tanto de las nuevas tendencias artísticas. Para más sobre la vida y obra de Marrozzini, consulte a: Mili Cappalli, "A Home for Art," *The San Juan Star*, 19 de julio de 1970, 50-51; Marilú De Laosa, "En continuo aumento la cantidad y la calidad," *El Mundo*, 2 de julio de 1989, Estilo, 36-37; Maru Antuaño, "Habitante del buen gusto," *El Nuevo Día*, 21 de octubre de 1989, Por Dentro, 61-63; Natalia de Cuba, "Adiós, Luigi," *El San Juan Star*, 4 de enero de 1998, Venue, 1-5.

<sup>71</sup> La Galería Colibrí compartía sede con el Museo de Arquitectura Colonial, la Librería del Instituto y la Fonda del Callejón, un restaurante de comida criolla.

## 1.5 Apuntes sobre el desarrollo de la crítica de arte

Uno de los grandes debates en la década del setenta tuvo como centro la existencia casi nula de crítica de arte en la Isla. En esta sección se discutirán los diversos medios que publicaban escritos de arte a partir del siglo XX. Según Torres Muñoz, la crítica a principios de este siglo, fue ejercida por periodistas, profesores, historiadores, poetas, literatos y abogados. Estas primeras décadas contaban con publicaciones en rotativos nacionales como *El Mundo* y *El Imparcial*, y revistas como *Puerto Rico Ilustrado* y *Alma Latina*, en cuyas sus páginas se fomentó un discurso que abogaba por la “representación mimética del paisaje y sostenedora de un mundo idílico en proceso de desaparición”<sup>72</sup>. Por ende, en los artículos o reseñas se percibía un apoyo al arte academicista y una defensa de un concepto de la puertorriqueñidad como tema crucial para la creación artística. A pesar de las aportaciones de los escritos impresos en la primera mitad del siglo XX, Torres Muñoz los describe como: “crítica literaria aplicada al arte, reducida al comentario periodístico”<sup>73</sup>, o sea, no contaban con personas eruditas en la historia del arte o la crítica del arte para sus reseñas. Se verá, no obstante, que se tornará costumbre en contratar a artistas como críticos en los rotativos en los sesenta y setenta. No es hasta la década del ochenta en que comienzan a incluir historiadores/as de arte como críticos en los periódicos.<sup>74</sup>

La revista semanal *Puerto Rico Ilustrado* tuvo una larga vida. Fundada por Cristóbal y Rómulo Real González, publicó cerca de 2,250 ediciones entre 1902 y 1952. A esta publicación se le atribuye la razón por la cual hubo mayores secciones de arte en la prensa local. Contó con textos del crítico José E. Lewis, de los artistas Luis Quero Chiesa, René Goldman Trujillo, Francisco Seín y Rafael Palacios; y los humanistas profesores de la UPR Federico de Enjuto, Jorge Font Saldaña y Alfredo Matilla. A finales de la década de 1910 surgieron dos rotativos de circulación por toda la Isla, *El Imparcial: El diario ilustrado de Puerto Rico* (1918-1973) y *El Mundo* (1920-1986). Durante sus primeros años, *El Imparcial* era un periódico literario luchando por mantenerse a flote, que fue

---

<sup>72</sup> Torres Muñoz, "Historia social y cultural de la circulación de las artes en Puerto Rico (1900-1950) " 138.

<sup>73</sup> Torres Muñoz, "Historia social y cultural de la circulación de las artes en Puerto Rico (1900-1950) " 142.

<sup>74</sup> Las historiadoras de arte Teresa Tío, Marimar Benítez, Doreen Colón Camacho, Haydee Venegas y Margarita Fernández Zavala, entre otras, comenzaron a publicar reseñas en diversos medios impresos en la isla a partir de la década del ochenta.

vendido en subasta en 1933 y adquirido por Antonio Ayuso Valdivieso. Bajo la nueva dirección, el rotativo contó historias sensacionalistas de crímenes y una amplia cobertura de deportes, así como editoriales en pro de la independencia, firmados por Ayuso, quien había sido presidente del Partido Nacionalista de Puerto Rico hasta el 1930.<sup>75</sup> A mediados de la década de los 50 era el rotativo con mayor circulación diaria en la Isla.<sup>76</sup> El periódico *El Mundo* se fundó entre 1919-1920 por los hermanos Real. Casi diez años después, los hermanos vendieron el periódico a dos de sus empleados, José Coll Vidal y Ángel Ramos Torres<sup>77</sup>. Bajo la nueva dirección, el rotativo logró ser el de mayor circulación en la Isla hasta finales de la década del setenta. Las aportaciones de los humanistas y profesores Concha Meléndez, Juan Luis Márquez y Margot Arce sobre acontecimientos artísticos se publicaron en la primera mitad del siglo.

Hubo dos intentos de recopilar reseñas de arte a partir de la década del 20 en las publicaciones mencionadas anteriormente. Uno de ellos estuvo a cargo de la poeta estadounidense Muna Lee, quien editó para la revista cuatrimestral *The University of Puerto Rico Bulletin* el número de diciembre 1937 donde recopiló los recortes de prensa relacionados con las exhibiciones organizadas por Walt Dehner en la UPR.<sup>78</sup> Varios años más tarde, el Prof. Federico Enjuto editó la *Revista de Arte Insular*, en la cual compiló todos sus escritos, entre ellos prólogos, presentaciones y reseñas publicadas en *Puerto Rico Ilustrado* y el rotativo *El Imparcial*. Luego de su presidencia en el Ateneo, Nilita Vientós Gastón fundó y dirigió la revista académica, *Asomante* (1945-1970).<sup>79</sup> La publicación trimestral fue sufragada por la Asociación de Graduadas de la Universidad de Puerto Rico

---

<sup>75</sup> El Partido Nacionalista de Puerto Rico se fundó en 1922. Aboga por la reinstauración de la República de Puerto Rico. Bajo la incumbencia de Pedro Albizu Campos, desde 1930 el partido tomó un giro militante y revolucionario.

<sup>76</sup> Entre sus corresponsales figuraban los escritores Luis Palés Matos y Luis Rechani Agrait, el compositor Héctor Campos Parsi y el crítico español exiliado en Puerto Rico, Federico Enjuto.

<sup>77</sup> Ángel Ramos Torres (1902-1960) se convirtió en el único dueño en 1944. Además, fue fundador del primer conglomerado de medios en la Isla, que consistía de una estación radial WKAQ/Radio El Mundo y una estación de televisión Telemundo/Canal 2.

<sup>78</sup> Se publicó en diciembre de 1937 *Art in Review: Reprints of Material Dealing with Art Exhibitions Directed by Walt Dehner and Acquisitions in the University of Puerto Rico, 1929-1938*. El *Bulletin* se publicó desde 1902 a 1966.

<sup>79</sup> *Asomante* culminó de manera precipitada en marzo de 1970 por un desacuerdo que surgió entre Vientós Gastón y la Asociación de Graduadas de la UPR. En septiembre del mismo año, Vientós Gastón publicó el primer número de la nueva revista que fundó, *Sin Nombre*, que dirigió hasta 1985. *Sin Nombre* continuó con la línea editorial del *Asomante*.

y se considera una de las publicaciones más trascendentales de las letras en la Isla, en la cual se combinó la creación literaria, la crítica y la reseña de libros. Contó con escritos de la historia del arte y crítica, como los del historiador y profesor Arturo Dávila<sup>80</sup>. En 1950 aparece el primer número de la revista *Alma Latina*, que contó con Guillermo Ramírez para los textos de arte. La revista cerró su última edición en 1965.

El incremento del panorama expositivo, junto con la actividad auspiciada por el Instituto de Cultura Puertorriqueña, impulsó la carrera de artistas, literatos y teatreros y tuvo sus efectos en la consolidación de una incipiente crítica, como se evidenció en los rotativos el país. Con la proliferación de las actividades culturales artísticas, los periódicos de la Isla comenzaron a incluir una sección de arte. En *El Mundo* se incluían algunas noticias sobre exhibiciones en la sección de espectáculos, escritos parcos que contenían información general de las obras expuestas y una corta biografía del artista.<sup>81</sup> En 1968, *El Mundo* contrató como crítico de arte del rotativo al artista cubano exiliado en la isla, Antonio J. Molina<sup>82</sup>. Con la llegada de Molina se comenzaron a publicar dos secciones dedicadas al arte: *Arte en Puerto Rico*, una columna semanal del rotativo, y otra en el *Suplemento Sabatino/ Puerto Rico Ilustrado* del periódico.<sup>83</sup> Molina aportó escritos a ambas secciones y trabajó en *El Mundo* durante los años bajo estudio.

El primer número del boletín semanal *Claridad*, publicación del Movimiento Pro Independencia (MPI), ambos dirigidos por Juan Mari Brás, se publicó en 1959. Se trataba de un periódico abiertamente político, que presentaba la ideología de la Junta de Directores y del Partido Socialista Puertorriqueño. En 1972 se establece como un periódico semanal que se destacó por el periodismo investigativo. En la década de los setenta *Claridad* jugó

---

<sup>80</sup> El Dr. Arturo Dávila (1931-2018) obtuvo su doctorado de la Universidad Complutense de Madrid en 1960. Fue catedrático de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, donde desarrolló el currículo del bachillerato en Historia del Arte y fue director del Museo de la Universidad entre 1976-1986. Se destacó por sus investigaciones en su área de especialidad, el arte iberoamericano y arte puertorriqueño, con especial énfasis en la figura del pintor José Campeche. Publicó sobre 200 artículos en revistas académicas, catálogos de exhibición y prensa.

<sup>81</sup> Las reporteras Lillian Skerret de Torres, Iris M. Zavala, Myrna Deliz, Marcela Bertholds, Carmen M. García, Alba Raquel Rivera, Lesbia Soravilla, Estela Ruaño y Gloria Borrás, entre otras, publicaron las noticias culturales-artísticas en los primeros años de la década del sesenta.

<sup>82</sup> Antonio J. Molina (1928) comenzó su educación en el colegio De la Salle en Sancti Spíritus de Cuba y luego cursó estudios en La Universidad de La Habana. Arribó a Puerto Rico en la década del sesenta, donde laboró como crítico de arte del rotativo *El Mundo*, mientras exhibe su trabajo en diversos espacios expositivos en la Isla.

<sup>83</sup> *El Mundo* y *El Imparcial* se publicaban de lunes a sábado, no había ediciones dominicales.

un papel protagónico en un debate contra Carlos Irizarry, uno de los pioneros vanguardistas bajo estudio, discutido en el cuarto capítulo.

Por otro lado, emergen tres rotativos, *The Island Times*, *The San Juan Star* y la revista *The San Juan Review*, dirigidos especialmente a la nueva población de estadounidenses que residían en la Isla y a los puertorriqueños cosmopolitas. *The Island Times* se distinguió por ser el único rotativo de habla inglesa en Puerto Rico cuando publicó su primer número en octubre de 1955. El periodista y artista Luis Muñoz Lee, hijo del gobernador Luis Muñoz Marín y la poeta Muna Lee, era el editor del rotativo semanal. Publicaron una gran cantidad de artículos sobre artistas y exhibiciones del momento. Igualmente, como sucedió en otros rotativos de la época, la sección de las cartas al editor se convirtió en un foro público para debatir asuntos relevantes a instituciones de arte, artistas y sus trabajos.<sup>84</sup> Estas secciones resultaron de gran recurso para los investigadores, ya que ofrecían una mirada del sentir de aficionados y artistas sobre la vanguardia en la Isla, como se discutirá en el próximo capítulo.

El 2 de enero de 1959 se publicó el primer número del *The San Juan Star*, fundado por el reportero estadounidense William J. Dorvillier, quien en 1961 obtuvo el Pulitzer.<sup>85</sup> El rotativo se destacó por ser: “un tabloide serio, moderno, con magníficos grabados, escrito por periodistas muy competentes”<sup>86</sup>. Sus primeros años publicaron varias reseñas sobre exhibiciones de la autoría de Jane Debran Alberts, Norman Gal y Rosarita de Jesús, o las columnas de Al Dinhofer y Chuck View.<sup>87</sup> Al igual que las publicaciones de primera

---

<sup>84</sup> Consulte a: "How Silly Can You Get," *The Island Times*, 8 de abril de 1960, Letters, n.p; "Artists' Statement," *The Island Times*, 6 de mayo de 1960, Letters, 5-6; Rafael Rivera García, "Artists of Campeche," *The Island Times*, 15 de junio de 1961, Letters, 4-5; Rafael Rivera García, "For Earl Parker Hanson," *The Island Times*, 1 de junio de 1962, Letters, 5; 15; Frances del Valle, "For Rafael Rivera García," *The Island Times*, 15 de junio de 1962, Letters, n.p; Gadiel Sanjurjo, "Art and Artists," *The Island Times*, 22 de junio de 1962, Letters, 5.

<sup>85</sup> Escribió una serie de veinte editoriales criticando la interferencia de la Iglesia Católica en las elecciones generales de 1960 en Puerto Rico, donde el 90% de la población era católica romana. El asunto no se discutió en ningún otro periódico del momento.

Para más información, consulte a: "The San Juan Star takes on the Catholic Church," Power: Abuse and Accountability, accedido en 25 de marzo de, 2019, <https://www.pulitzer.org/article/san-juan-star-takes-catholic-church>.

<sup>86</sup> José A. Romeu, *Panorama del periodismo puertorriqueño* (San Juan: La Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1985), 209.

<sup>87</sup> En 1961 Dinhofer (1928-2005) publicó una serie de artículos en una sección que llamó *The Artists of Puerto Rico*, que ofreció una mirada a la vida y personalidad de Rafael Tufiño, Julio Rosado del Valle y otros. Para 1963, Dinhofer redactaba la columna *Our Man in San Juan*, en su mayoría comentarios biográficos de personalidades públicas, mientras que Chuck View escribía *Off the Cuff*, breves comentarios sobre la vida social y política en Puerto Rico.

mitad del siglo, estos escritos eran anotaciones generales reducidas a comentarios periodísticos que describían qué artistas participaban, cuántas obras se exhibían o qué medios se presentaban. La escasez de escritos críticos en la prensa impulsó un fenómeno en la sección cartas al editor, en la cual artistas y aficionados discutían asuntos relevantes de la escena del arte local.<sup>88</sup> No obstante, el panorama cambió un poco cuando, en 1964, contrataron al artista estadounidense William W. Overbey como crítico de arte. Las reseñas de Overbey se incluían dentro de la sección *Sunday San Juan Star Magazine*, una publicación semanal donde reseñaban libros, películas y ensayos periodísticos.<sup>89</sup> Cabe mencionar que la sección de arte no se convirtió en una constante hasta meses después, pero sí se publicó semanalmente un calendario de exhibiciones, *Around the Galleries*<sup>90</sup>. Overbey contribuyó con escritos esporádicos hasta enero de 1966. A pesar que el puesto de crítico de arte estaba vacante, el periódico continuó publicando todos los domingos escritos generales sobre las muestras, acompañados de documentación fotográfica de piezas o vistas de instalación. En ocasiones, se publicaron ensayos periodísticos acerca de artistas destacados, de la autoría de Penny Maldonado, Ani Fernández, Robert McCoy y Barbara van Huesen. Finalmente, a finales de 1967, se incorporó al rotativo el artista crítico y profesor Ernesto Jaime Ruiz de la Mata<sup>91</sup>, quien escribió para el rotativo hasta 1973. Durante los años bajo estudio, *The San Juan Star* empleó a artistas como críticos de arte,

---

<sup>88</sup> Consulte a: Rafael Rivera García, "Worthy Successor," *The San Juan Star*, 1 de abril de 1961, Letters to the Editor, 12; Augusto Marín, "Room for Both," *The San Juan Star*, 4 de abril de 1961, Letters to the Editor, 12; Eugene B. Luhn, "Whis is 'Art'?", *The San Juan Star*, 4 de abril de 1961, Letters to the Editor, 13; Frances del Valle, "Straighten it out," *The San Juan Star*, 4 de abril de 1961, Letters to the Editor, 13; José M. Rosa, "Why bother?," *The San Juan Star*, 8 de abril de 1961, Letters, 13; Samuel E. Badillo, "For Arnaldo Maas," *The San Juan Star*, 5 de enero de 1963, Letters to the Editor, 13; M.J. Cabrera, "Importance of Being... Ernesto," *The San Juan Star*, 21 de febrero de 1963, Letters to the Editor, 32.

<sup>89</sup> El primer número de *Sunday San Juan Star Magazine* se publicó el 1 de septiembre de 1963. No fue hasta seis meses después que incorporan una sección de arte. La primera, una reseña que se publicó en la revista dominical, fue sobre la exhibición retrospectiva del artista polaco Ladislav Kijno en el Museo de la Universidad. Consulte a: William W. Overbey, "Kijno," *The San Juan Star*, 29 de marzo de 1964, *Sunday San Juan Star Magazine*, 8.

<sup>90</sup> Un calendario similar se publicó en *The Island Times*, posteriormente se incluyó en todos los rotativos en la Isla.

<sup>91</sup> Ernesto Jaime Ruiz de la Mata (1935-2008) obtuvo un Bachillerato en Bellas de la UPR y fue miembro del grupo El Mirador Azul, un grupo de estudiantes del surrealista español Eugenio Fernández Granell. En 1962, tras culminar su maestría en Historia del Arte en Harvard, regresó a la Isla y a su *Alma Mater*, donde participó en exhibiciones como artista y como profesor en el Departamento de Bellas Artes y crítico de arte en las diversas publicaciones locales.

entre ellos, Domingo García, Jesse A. Fernández, Félix Bonilla Norat y Myrna Rodríguez (Apéndice 9).

La revista *San Juan Review*, fundada por Augusto Font y Kal Wagenhein, con el auspicio financiero del Lcdo. Marcos Ramírez, era una publicación mensual que se enfocaba en asuntos pertinentes a Puerto Rico, el Caribe y Latinoamérica, que se comentaban brevemente en la prensa de la Isla. Desde su inicio, se incluyó una sección de cultura donde se reseñaban obras de teatro, libros, programas de televisión y exhibiciones de arte. Su primer número se publicó en febrero de 1964, con un escrito de la autoría de Héctor Campos Parsi, sobre los artistas Jordan Meinster y Augusto Marín. Jane Alderice continuó con la sección de artes hasta la llegada Ernesto Jaime Ruiz de la Mata en marzo de 1965. Ruiz de la Mata publicó entrevistas a artistas del momento.<sup>92</sup> Igualmente, contribuyó con escritos críticos de exhibiciones actuales y ensayos temáticos como el de la educación en Puerto Rico y la visita de los artistas españoles Pablo Serrano y Juana Francés a la UPR.

El arquitecto panameño Efraín Pérez Chanis<sup>93</sup> publicó el primer número de la Revista *URBE* en 1962 y dirigió la revista hasta su fin en 1973. *URBE* era una publicación trimestral especializada en arquitectura, urbanismo, ingeniería e interiores. Además de destacar proyectos arquitectónicos del movimiento moderno, se publicaron artículos sobre arte y artistas puertorriqueños de la autoría de Pérez Chanis. Cabe señalar que, a pesar de que la línea editorial de la revista era promover la arquitectura moderna, nuevos materiales y nuevas formas de construir, la sección de arte se dedicó a destacar, sobre todo, a artistas de la Generación del 50.<sup>94</sup> No obstante, en varios números publicaron textos sobre obras vanguardistas (Apéndice 10). Más que todo, en las fotografías de los espacios interiores de

---

<sup>92</sup> Tales como Rafael Ferrer, Richard Pritts, Francisco Rodón, Marichal, Roberto Alberty, Augusto Marín, Luis Hernández Cruz, José R. Alicea y Jaime Carrero. En el ensayo *La apoteosis del eclecticismo* (1971), la crítica argentina Marta Traba destaca la labor seria y profesional de Ruiz de la Mata, resaltando particularmente las entrevistas del *San Juan Review*. Consulte a: Marta Traba, *Propuesta polémica sobre arte puertorriqueño* (San Juan: Ediciones Librería Internacional, 1971), 15.

<sup>93</sup> Efraín Pérez Chanis (1920) fue profesor en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Puerto Rico. Redactó el texto sobre la historia de la arquitectura en Puerto Rico que recorría las estructuras construidas a partir de los centros ceremoniales taínos, la época colonial española a la actualidad en el Tomo XIX de la *Gran Enciclopedia de Puerto Rico*. Publicó decenas de artículos en revistas académicas.

<sup>94</sup> En 2002, la Editorial del ICP en colaboración con la Asociación Internacional de Críticos de Arte, Capítulo de Puerto Rico, publicó *Crónicas en un tiempo de arte*, una recopilación de los 20 textos de Pérez Chanis publicados en *URBE*.



la arquitectura modernista, colgaban sobre las paredes obras de corte vanguardista, en particular obras dentro de la estética *hard-edge*.

En resumen, en este capítulo se discutió como en tres décadas se desarrolló del *establishment*, espacios expositivos, instituciones culturales, escuelas de arte, mercado de arte y la crítica de arte. A partir de mediados de la década del 1960 cuando los periódicos y revistas comenzaron a publicar reseñas o críticas de arte, destacando, sobre todo, el favoritismo de la crítica hacia una obra figurativa de temática puertorriqueña desde principios de siglo XX. Se relacionó este auge en la crítica de arte con el auge de un incipiente mercado de arte local y de las galerías de arte que se fundaron a principios de la década del sesenta. En el próximo capítulo se comenzará a narrar los inicios de la vanguardia en Puerto Rico y la reacción del público a esas nuevas propuestas artísticas.

## Figuras Capítulo 1



**Figura 1.** Aspecto de una de las salas de exhibición del Museo de Bellas Artes, ICP. Imagen contenida en el libro *El Instituto de Cultura Puertorriqueña 1955-1983: 18 años contribuyendo a fortalecer nuestra conciencia nacional*, pág. 99.



**Figura 2.** Aspecto de la sala de artes gráficas del Museo de Bellas Artes, ICP. Imagen contenida en el libro *El Instituto de Cultura Puertorriqueña 1955-1983: 18 años contribuyendo a fortalecer nuestra conciencia nacional*, pág. 98.

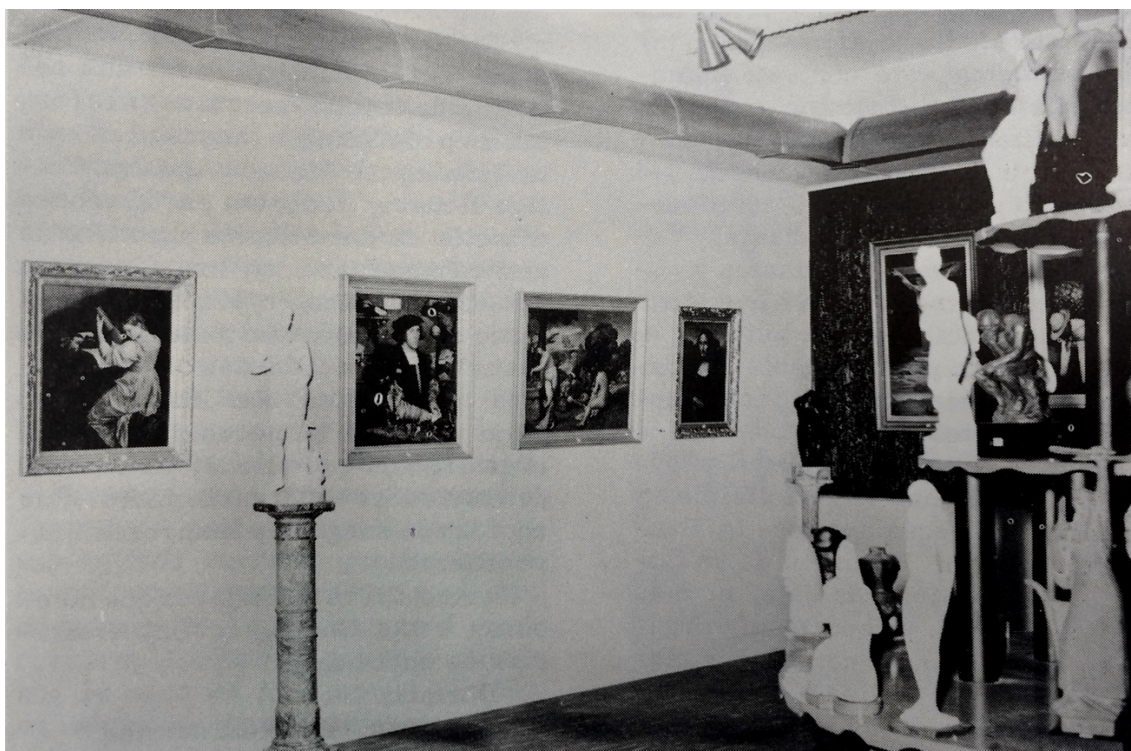


**Figura 3.** Museo Rodante abierto. Imagen contenida en el libro *El Instituto de Cultura Puertorriqueña 1955-1983: 18 años contribuyendo a fortalecer nuestra conciencia nacional*, pág. 112.



**Figura 4.** Museo Rodante cerrado. Imagen contenida en el libro *El Instituto de Cultura Puertorriqueña 1955-1983: 18 años contribuyendo a fortalecer nuestra conciencia nacional*, pág. 112.





**Figura 5.** Aspecto del Museo de Reproducciones, ubicado en el edificio de Estudios Generales del Colegio de Agricultura y Artes Mecánicas de Mayagüez. Imagen contenida en el *Boletín Campus*, año 2, no. 12, pág. 4.



**Figura 6.** Luigi Marrozzini en la entrada de Galería Colibrí, junio de 1964. Imagen cortesía de MoMA Archives.



**Figura 7.** Vista del interior de la Galería Colibrí durante la exhibición de Jean Dubuffet, junio 1964. Imagen cortesía de MoMA Archives.



**Figura 8.** Vista del interior de la Galería Colibrí durante la exhibición de Jean Dubuffet, junio 1964. Imagen cortesía de MoMA Archives.



**Figura 9.** Vista del interior de la Galería Colibrí durante la exhibición de Jean Dubuffet, junio 1964. Imagen cortesía de MoMA Archives.



## CAPÍTULO 2: Rafael Ferrer y el arte de vanguardia como ejercicio de escándalo

En este capítulo se discutirán los inicios de la vanguardia en Puerto Rico. En la Isla, la vanguardia es un movimiento atado a posturas surrealistas liderado por el controvertido artista Rafael Ferrer (1933). Se considerarán cronológicamente las exhibiciones que se presentaron en la Isla en la primera mitad de la década, y, principalmente, se analizará la recepción de la crítica y el público hacia la obra de Ferrer. Además, se harán comentarios acerca de dos colegas de Ferrer durante este período, el artista y arquitecto Rafael ‘Chafó’ Villamil, quien exhibió junto a Ferrer en el Museo de la Universidad en 1961, y el artista y crítico de arte, Ernesto Jaime Ruiz de la Mata. Contrario a Ferrer, ambos Villamil y Ruiz de la Mata, en su faceta como artistas, han sido censurados en la historiografía local.

Rafael Ferrer disfrutó de una crianza cosmopolita, viviendo temporadas entre Nueva York y San Juan. Sin embargo, tuvo que luchar con los conflictos familiares centrados en la relación entre un padre mayor y una madre con un desequilibrio mental.<sup>95</sup> Educado en una escuela católica en San Juan, Ferrer se trasladó en 1948 a la Staunton Military Academy en el estado de Virginia, donde se reencontró con su amigo de infancia, Rafael ‘Chafó’ Villamil. En Staunton, Ferrer aprendió a tocar percusión, profesión que ejerció paralelamente a su carrera artística. En 1951, el mismo año que su hermano<sup>96</sup> ganó el Oscar por su actuación en *Cyrano de Bergerac*, Ferrer se matriculó en la Universidad de Syracuse como estudiante de artes liberales. Ferrer comentó:

At this time I began to paint on cardboard with oils, very privately and intensely moved by seeing the early Picasso and Braque [sic] cubist paintings in a Skira art book. My artist friends were taken by these small paintings and shoed them to their

---

<sup>95</sup> Su padre, Rafael Ferrer Otero era abogado y apasionado de la literatura. Es por su padre que Rafael desarrolló el amor a la literatura y lenguaje. Su madre, Carola García Tuya, fue la segunda esposa del padre de Ferrer, una mujer guapa y rebelde. Durante su vida, sufrió de depresión, ansiedad y adicción al alcohol. Fue ingresada en clínicas psiquiátricas en Nueva York donde recibió tratamientos de *electroshock*. Sus padres se divorciaron en 1946. Su abuela materna, Lola García Tuya de García, una aristócrata de Gijón, España, se trasladó a Puerto Rico, a petición de su esposo, quien tenía una compañía de importación de productos españoles en Puerto Rico. Doña Lola abrió una pensión en el barrio de Condado, donde se albergaron varios exiliados que llegaban por invitación del rector de la UPRRP, Jaime Benítez. Desde joven, Ferrer compartió con importantes intelectuales españoles. Por otro lado, gracias a la estrecha relación que tenía con su hermano mayor, José Ferrer, también tuvo contacto con importantes personajes de Nueva York y Los Ángeles.

<sup>96</sup> José Ferrer (1912-1992) fue actor, director de cine y teatro. Fue el primer puertorriqueño y latinoamericano en recibir un Oscar.

art teacher and commented on the ‘rhythmic quality’ of the works and warned that I should not register for Art courses because I might lose these attributes”<sup>97</sup>.

Los comienzos en el arte para Ferrer estuvieron ligados a la referencia a las vanguardias históricas europeas. Mientras estudiaba en Syracuse, formó una banda de música latina con estudiantes del Crouse College, especializado en música. Es precisamente su relación con los músicos lo que le brindó una educación alternativa: “These were people that knew extremely well what they liked and what they didn’t like. They loved jazz. They loved art, some of them, and all these things form me hanging around with them for so long a period of time, started to affect a tremendous excitement in my life”<sup>98</sup>. A pesar que su tiempo en Syracuse fue corto, Ferrer tuvo contacto con los inicios de la contracultura estadounidense, que compartió el espíritu de rebeldía tan presente en la vida y obra de Ferrer. Luego de una estadía de tres meses en California, con su hermano y su entonces esposa, Ferrer regresó a Puerto Rico e ingresó como estudiante del recinto de Río Piedras de la UPR.<sup>99</sup>

En su corta estadía en la UPRRP, Ferrer estableció una relación estrecha con el español, Eugenio Fernández Granell quien impartía una serie de cursos en el Departamento de Bellas Artes. En 1954 tuvo la oportunidad de encontrarse con Granell en París, quien le presentó a André Breton, Benjamin Péret y Wilfredo Lam. Estos últimos se convirtieron en un referente en la carrera de Ferrer. Tras regresar del viaje, no retornó a la UPRRP, sino

---

<sup>97</sup> Rafael Ferrer, *Autobiography*, (Cincinnati, Ohio: 1973), 48.

<sup>98</sup> Cynthia Veloric, Interview with Rafael Ferrer for the Archives of American Art, 19 de septiembre de 1990, Archives of American Art, 12.

<sup>99</sup> La cantante y actriz estadounidense Rosemary Clooney era la entonces esposa de José Ferrer. El acercamiento surrealista a todos los aspectos de la vida que inculcaba Granell a sus discípulos marcó un cambio en la producción artística y comenzó a quebrar la idea del arte basado en los ideales del realismo social de los muralistas mexicanos, que había sido fomentada por los artistas de la Generación del 50. Según el curador e historiador José Correa Vigier, Granell motivó que los estudiantes acogieran un lenguaje liberador. Así se originó El Mirador Azul, un grupo de estudiantes artistas y poetas, que comenzaron a romper los cimientos del arte puertorriqueño y que mostraron sus obras en varias ocasiones en el Museo de la Universidad. Según comentó Correa Vigier, los discípulos del surrealista español crearon de manera orgánica el primer frente de vanguardia documentado en la historiografía del arte puertorriqueño. Sin embargo, esto se produjo no sin antes sentir resistencia de los artistas locales consagrados. Según narró el artista José Antonio Torres Martinó en *Mirar y ver: textos sobre arte y artistas en Puerto Rico*: “Contra ese surrealismo tropical de Río Piedras, se alzaba en San Juan el realismo criollista que postulaba el irascible grupo del Centro de Arte Puertorriqueño”. A pesar que la mayoría de las exhibiciones y tertulias organizadas por El Mirador Azul tuvieron lugar después de que se disolviera el CAP, los artistas siguieron trabajando en proximidad, en los talleres de la DivEdCo o en el Taller de Gráfica del ICP. El tono combativo de Torres Martinó revela que, tanto él como sus colegas, fueron defensores y propulsores de un arte figurativo y tradicional, que afirmaba la identidad puertorriqueña que ellos habían creado durante sus años trabajando para la DivEdCo.



que se desarrolló como percusionista en la agrupación Cortijo y su Combo<sup>100</sup>. Ferrer permaneció en Puerto Rico hasta 1955, cuando comenzó a pasar temporadas extensas entre Nueva York y San Juan, ejerciendo como percusionista. Regresó a Puerto Rico en 1960, donde permaneció hasta su traslado definitivo a la ciudad de Filadelfia en 1966. Debido al resentimiento que percibe a raíz de su trabajo plástico, Ferrer entró en una especie de autoexilio y no volvió a presentar exhibiciones individuales en Puerto Rico hasta 1975.<sup>101</sup>

En la portada del catálogo de la primera muestra individual de Rafael Ferrer en la Isla, inaugurada en 1964 en el Museo de la Universidad, aparece el artista en su taller. En sus manos sujeta una antorcha de acetileno; el fuego emana de la boquilla y hay chispas de fuego que se mueven por el suelo. Captado en medio del proceso creativo, Ferrer, con máscara protectora cubriendo su rostro, corta su materia prima: lo que la historiadora de arte Marimar Benítez describe como “rudos trozos de metal”.<sup>102</sup> La contraportada del catálogo muestra otra imagen de Ferrer. Se trata una fotografía en blanco y negro que presenta al artista de frente, en el centro de la composición. Con su mirada atenta y su ceño fruncido parece que ajusta el escape de fuego de la antorcha y se prepara para hacer otro corte. En el primer plano de la fotografía aparece un ensamblaje compuesto de un resorte de suspensión y un barril de aceite, materiales obtenidos de desguaces, cementerios de carros o depósitos de chatarra. Estas dos imágenes (Figs. 10 y 11) llevan un mensaje claro de la nueva actitud que traía Ferrer a la escena del arte, un representante de la nueva generación. Para esclarecer este punto, se hace referencia a la fotografía que publicó el rotativo *El Mundo*, con ocasión de la inauguración de una exhibición colectiva en el Museo de la Universidad en 1964 (Fig. 12). En ella se captura un grupo de visitantes a la muestra, entre ellos, se encuentra al pintor Francisco Rodón (1934). Tanto los visitantes, como el artista, visten de manera más conservadora y formal, de traje y corbata, mientras que las mujeres

---

<sup>100</sup> Cortijo y su Combo fue una de las orquestas de salsa más influyentes de Puerto Rico. Con Ismael Rivera como cantante, lograron reconocimiento internacional. Para más sobre la importancia de Cortijo en la música popular, consulte a: Ángel G. Quintero Rivera, *Salsa, sabor y control!: sociología de la música tropical* (Madrid: Siglo Veintiuno Editores, 1998); Marisol Berrios-Miranda y Shannon Dudley, "El Gran Combo, Cortijo, and the Musical Geography of Cangrejos/Santurce, Puerto Rico," *Caribbean Studies* 36, no. 2 (2008).

<sup>101</sup> En 1975, Rafael Ferrer presentó una serie de dibujos y grabados en la muestra *Mapas y Caras* en el Museo del Grabado Latinoamericano, adscrito al ICP. Consulte: Jesse A. Fernández, "Rafael Ferrer," *The San Juan Star*, 8 de junio de 1975, Sunday San Juan Star, 1; 15; "Rafael Ferrer 'sorprende' con sus gráficas y dibujos," *El Mundo*, 13 de julio de 1975, Puerto Rico Ilustrado, 12.

<sup>102</sup> Desde el 1963 vive en el Viejo San Juan, en 350 Calle Luna con esquina a Callejón del Tamarindo. En la segunda planta del edificio, vivía con su segunda esposa, Irene, su hijo Diego y su hija del primer matrimonio, Teresa. En la primera planta de la estructura tenía su taller de arte.

visten con trajes tipo cóctel. Comparado con otros artistas de la época y con el público que asistía a las noches de apertura, Ferrer se presenta como una figura antiburguesa y *antiestablishment*.

## 2.1 2 pintores: Ferrer y Villamil pioneros vanguardistas

En estos años turbulentos, política y culturalmente, se palpaba la tensión entre los artistas de ambos bandos, según palabras del artista Rafael Ferrer:

The whole period was characterized by feverish activities, polemics against the official ‘Puerto Rican Art Establishment,’ and fierce competition with each other as we developed our individual ideas. The climax of these activities came in 1961 when Chafo and I organized and presented at the Museum of the University of Puerto Rico a two-man show of our works [...] The result of the exhibition was a scandal of a nature unknown to that peaceful island. The aggressive nature of the works, the explicit eroticism in many of our paintings, the presentation and the handling of space and even our choice of a quote from Antonin Artaud as a preface for the catalogue brought demands that the show be closed from religious groups and most local artists either concurred or remained silent. *Needless to say we were overjoyed*”<sup>103</sup>.

Efectivamente, el 23 de mayo de 1961 se había inaugurado en el Museo de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, la muestra *2 pintores* de Rafael Ferrer y Rafael “Chafo” Villamil. Villamil era un artista autodidacta en pintura, aunque sus estudios en arquitectura en Georgia Institute of Technology entre 1952-1956 le habían permitido trabajar en varias oficinas de arquitectos tras su regreso a la Isla. Él transformó la sala de exhibición en un laberinto, utilizando formaleas de construcción para crear una “consonancia con el tamaño o la intención de la pintura o escultura que lo ocupaba”<sup>104</sup>. Esta intervención se puede catalogar como la primera instalación vanguardista llevada a cabo en Puerto Rico (Figs. 13-16).<sup>105</sup> Las piezas estaban identificadas con números: los pares eran piezas de la autoría de Ferrer, los nones de Villamil. El catálogo de la muestra incluyó un extracto del texto *El teatro y su doble* de Antonin Artaud. No incluyó lista de obras, lo cual dificulta su estudio.

---

<sup>103</sup> Ferrer, *Autobiography*, 50. Énfasis de la autora.

<sup>104</sup> Rafael Villamil, Carta a Marimar Benítez, 7 de septiembre de 1994, Antropología y Arte Museo de Historia, Centro de Documentación de Arte Puertorriqueño, MHAA.

<sup>105</sup> Se puede argumentar que la primera instalación artística en Puerto Rico fue creada por Francisco Oller, cuando exhibió por primera vez su obra icónica ‘El Velorio’, en la *Exposición del Cuarto Centenario del Descubrimiento de Puerto Rico* en el Ateneo Puertorriqueño el 9 de febrero de 1894. Oller construyó un bohío de techo de paja para exhibir la monumental pieza, para dar la sensación que los visitantes estaban dentro del espacio pictórico.

No obstante, se sabe que, en este momento, tanto Ferrer como Villamil estaban explorando las posibilidades de material y el uso del espacio. Exhibieron pinturas tempranas, collage/ensamblajes que incorporaban metales, madera y otros materiales a sus composiciones. Ferrer exhibió algunas piezas tridimensionales de metales soldados. Para comprender mejor los cambios en la obra de Ferrer, se presenta una comparación entre la pintura *Figura* (1953, Fig. 17) y el collage *Sin título* (1960, Fig. 18). En *Figura*, Ferrer presenta una forma antropomorfa, en tonalidades de negro, gris y blanco, flotando en un fondo blanco. La forma volumétrica, que surgió de la imaginación de Ferrer y que alude tanto al cuerpo de mujer, como al falo masculino, presenta referencias al elegante diseño y formas sintetizadas de las esculturas surrealistas de Constantin Brancusi.<sup>106</sup> Por otro lado, en *Sin título*, introduce elementos referenciales del estilo Cobra al collage dadaísta. Una observación detenida revela un *papier collé* de varias imágenes de cuerpos femeninos desnudos, sustraídos de publicaciones pornográficas. La mezcla de imágenes de contenido ‘erótico’, materiales descartados y su crudeza logró crear una estética antiacadémica y antiburguesa, interés que compartió con Villamil.

Los textos que han narrado la historiografía local han incluido esta importante muestra y, en particular, se han detenido en la reacción del público ante la obra de los artistas. Uno de ellos es *The Special Case of Puerto Rico* de la historiadora del arte Marimar Benítez, que tuvo un efecto de bola de nieve.<sup>107</sup> Según Benítez, la exhibición causó gran escándalo y el público que presencié las obras las tildó de pornográficas (en algunas piezas collage ambos artistas utilizaron recortes de revistas de adulto (Figs. 18 y 19)). Esto resultó en piquetes por parte de estudiantes de grupos conservadores de la Universidad.<sup>108</sup> Benítez atribuye la intolerancia del público ante las obras de Ferrer a la agresividad y espontaneidad de sus obras, lo cual iba en contra de las más sagradas tradiciones en la producción local: la meticulosidad de su factura.<sup>109</sup> Esta es una

---

<sup>106</sup> Deborah Cullen, *Rafael Ferrer (A Ver)* (Los Angeles: Chicano Studies Research Center, 2012), 17.

<sup>107</sup> Su aportación al catálogo de la muestra *The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States, 1920-1970*, una exhibición organizada por el Museo del Bronx en el año 1989.

<sup>108</sup> Hasta el momento del estudio, no se ha encontrado noticia o información que corrobore este dato. Tanto Ferrer, como amigos cercanos, indican que el entonces Decano de la Facultad de Humanidades, el Dr. Sebastián González García, tuvo que intervenir en el asunto y apaciguó los piquetes. Estas declaraciones de Ferrer, contradicen el escrito de Benítez, el cual comentó que la Universidad no le hizo caso a la controversia que surgió de esta exhibición.

<sup>109</sup> Marimar Benítez, "The Special Case of Puerto Rico," in *The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States, 1920-1970*, ed. The Bronx Museum of the Arts (New York: Harry N. Abrams, 1988).

observación del propio Ferrer, cuando redacta su autobiografía para la muestra *Deseo and Adventure* en el Contemporary Art Center de Cincinnati, Ohio en 1973. No obstante, según la carta que publicó el rotativo *The Island Times*, el entonces asistente de director del Museo de la Universidad y artista plástico Rafael Rivera García comentó:

The 'paintings' by Rafael Villamil and Rafael Ferrer are without a doubt the most shocking and personal statements of any artists having exhibited before in Puerto Rico. Comments while mounting the paintings have been to the effect that this is not ART! This is pornographic! If this is art...? These comments say much better than I could ever say the attitude with which these two painters will be received. I have no doubt people will be repulsed and want to insult these young men"<sup>110</sup>.

A pesar de que la historiografía se ha enfocado más en las obras de la autoría de Ferrer, una carta de Villamil fechada del 1994, dirigida a la historiadora de arte y curadora Marimar Benítez, reveló que fueron las piezas de Villamil las que causaron más descontento con el público<sup>111</sup>. Como afirmó en uno de los anejos de la carta, fueron tres piezas, *El Rey y sus 7 reinas* (1959, Fig. 19) y dos *Sin título* (1959, Fig. 20a-b) las que “ofendieron el pudor y el buen gusto del público [sic]”<sup>112</sup>. Las pocas fotografías que sobreviven de la muestra son en su mayoría blanco y negro. No obstante, Villamil preserva varias piezas y las ha documentado fotográficamente. Villamil describió la obra *El Rey y sus 7 Reinas* (Fig. 19) como “[una pintura] que contenía elementos ‘lascivos’, además trozos de madera, arena en resinas plásticas, partes de barandas de hierro ornamental, pintura de automóvil, etc.”<sup>113</sup>. La obra, de gran formato, con tonos oscuros, presentaba una figura humanoide. En la zona del rostro, creaba una topografía curvilínea texturizada. La simplificación del rostro recuerda al personaje de la icónica pintura *El grito* de Munch, con una boca abierta que parece emitir un chillido. A pesar que Villamil geometriza y simplificaba el rostro, el cuerpo de la figura antropomórfica es un complejo patrón de pinceladas y una diversidad de elementos adheridos al soporte. Su pieza *Sin título* (1959,

---

Cabe destacar que en este texto Benítez no hace comentarios sobre la obra de Villamil, lo cual desató una comunicación personal entre el artista y la historiadora. En la carta fechada del 7 de septiembre de 1994, Villamil se dedicó a señalar dicha omisión y corregir varios datos mencionados en el texto de Benítez. La carta se incluye como Apéndice 11.

<sup>110</sup> Rafael Rivera Rosa, "Controversial Art," *The Island Times*, 1 de junio de 1961, 3.

<sup>111</sup> Marimar Benítez, historiadora de arte, curadora y crítico de arte para los periódicos *El Nuevo Día*, *El Mundo* y *El Reportero*, fue rectora de la Escuela de Artes Plásticas de 1993 a 2011.

<sup>112</sup> Villamil, Carta a Marimar Benítez.

<sup>113</sup> Villamil, Carta a Marimar Benítez.

Fig. 20 a-b) continuaba la exploración espacial y matérica. Enmarcada en acero, el artista adhirió partes de muñecas, bolas de ping-pong, trozos de cristal, cajas de huevos, brochas plásticas, piedras, arena, madera podrida, *papier collé* de contenido sexual e intervenciones en óleo. Como declaró el profesor Rubén Moreira, el título de la muestra *2 Pintores* retó al espectador a contemplar la definición del propio medio hacía evidente que las pinturas/collages de Villamil y Ferrer, no cabían bajo esa definición.<sup>114</sup> Las exhibiciones surrealistas que se presentaron en la Universidad todavía se mantenían dentro de los parámetros definitorios de los medios. De hecho, hasta ese momento, en Puerto Rico no se habían exhibido piezas artísticas que cuestionaran las posturas academicistas de la pintura.<sup>115</sup>

Días antes que cerrara la exhibición, aparecieron publicados *Silvio, el pintor* y *Chabacanerías* en el rotativo *El Imparcial* firmados por el periodista y novelista César Andreu Iglesias. Estos artículos revelaban el sentir del sector socialista hacia las artes plásticas.<sup>116</sup> Andreu Iglesias relataba un encuentro que supuestamente había tenido con el pintor Silvio en la Barra El Nene en el Viejo San Juan. Con un tono cínico y satírico sobre su encuentro con el artista, Andreu Iglesias narra su experiencia dialogando con Silvio sobre sus propuestas de arte: el ‘tataísmo’, su impresión al visitar el taller y ver el trabajo del artista. A continuación, se hace una cita extensa del texto por su valor para comprender el sentir del público hacia arte desligado de la estética realista:

Renuncio a describir la supuesta obra maestra. Además de los emplastes de pintura, tenía pegados en su forma natural un enjambre de objetos: una docena de ratoneras de diversos tamaños, una vieja tabla de lavar, varias botellas rotas, un

---

<sup>114</sup> Rubén Alejandro Moreira, *Los últimos veinticinco años de pintura de Rafael Villamil*, ed. Museo de Arte Contemporáneo (San Juan: Museo de Arte Contemporáneo, 25 de mayo a 13 de agosto de 2006), 8-9.

<sup>115</sup> Cabe destacar que Roberto Alberty (1930-1985), conocido como El Boquio, amigo de Ferrer y miembro del Mirador Azul, desarrolló un cuerpo de trabajo informado por los ideales surrealistas y dadaístas. En el 1960, enojado con la enajenación del arte vanguardista dentro de la Universidad, se autocensuró. A partir de finales de la década del 1990, ha habido un resurgimiento en su trabajo. Para más, consulte a: Sandra Cintrón Goitía, *Roberto Alberty (El Boquio): Vanguardista* (San Juan, PR: Museo de Historia, Antropología y Arte, 1999); Carlos R. Alberty Frago, ed., *Escritos de Boquio (1957-1985) Roberto Alberty Torres* (San Juan: Isla Negra Editores / Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2002).

<sup>116</sup> Los textos se publicaron el 12 y 13 de junio de 1961, respectivamente. Se incluyen en su totalidad como Apéndices 12 y 13.

Andreu Iglesias era escritor y obtuvo una premiación por su novela *Los derrotados*. Hasta 1950, dirigió el periódico *La Verdad*, órgano del Partido Comunista Puertorriqueño. En la columna Cosas de Aquí, contaba sobre la realidad puertorriqueña a tono con su ideología, en ocasiones apelaba a la burla. Contribuyó como columnista al periódico *El Imparcial* y fue miembro fundador del rotativo *Claridad*.

pedazo de tela de saco, el asiento de madera de un inodoro... ¿Qué era aquello? Nada de nada. Sencillamente, una muestra insolente de chabacanería [...] —El Museo de la Universidad quiere presentar mis obras —dijo, y añadió mostrándome una carta—: Oiga lo que me dice el encargado del Museo en esta carta: ‘Estoy seguro que la gente repudiará y le insultará, joven pintor. Dirán que su arte es pornográfico y mil cosas más. Pero yo digo: ‘!bravo! Uno no puede mirar sus pinturas; uno las siente’. Magnífico juicio... ¿No le parece? Naturalmente, me abstuve de expresar mi juicio sobre el juicio y menos sobre la obra. Si algo sentía, era ganas de reír. Pero, de otro lado, ¿cómo reír de un hombre que los cuarenta años se halla aún en la adolescencia? Ni siquiera se le puede considerar ridículo, y aun menos a su obra. Sin embargo, es bueno recordar que la chabacanería no es patrimonio de escuela alguna. Lo mismo puede darse en arte tradicional que en supuesto arte de vanguardia. Y eso es lo único evidente en la obra de Silvio. Precisamente, *lo único que no tiene derecho a hacerse pasar por arte*”<sup>117</sup>.

A pesar de que el escrito utilizó el pseudónimo Silvio para criticar indirectamente la obra de Rafael Ferrer, tras una lectura minuciosa un lector suspicaz cae en cuenta que Andreu Iglesias hace referencia a la carta redactada por Rafael Rivera García, publicada poco después de la inauguración de la muestra. La voz de Andreu Iglesias, intelectual de la izquierda pro independencia conservadora de la Isla, revela el disgusto por el trabajo particularmente de Ferrer. Incluso, es este sentir sobre el arte de vanguardia y lo que para él *no* representa un comentario directo sobre la identidad y la política colonial de la isla. De hecho, si sacara esta carta del contexto específico de esta muestra, las obras descritas con precisión y desprecio pudieran ser cualquier *combine* de Robert Rauschenberg. La crítica hacia el trabajo de Ferrer y Villamil continuó en el plano expositivo, en la evidente ausencia posterior de estos artistas en las exhibiciones colectivas celebradas anualmente en el Museo de la Universidad. Bajo el concepto de una colectiva de arte contemporáneo de Puerto Rico, comenzando con la muestra *Pintura y escultura en Puerto Rico - 1962* (Apéndice 2) y las subsiguientes exhibiciones colectivas organizadas por el Museo hasta el 1966, Ferrer ni Villamil pudieron exhibir su trabajo.<sup>118</sup>

---

<sup>117</sup> César Andreu Iglesias, "Chabacanerías," *El Imparcial*, 13 de junio de 1961, Cosas de Aquí, 18. Énfasis de la autora.

<sup>118</sup> Según comenta el propio Villamil, “percibiendo las limitaciones de continuar en P.R. impondrían” a finales de 1962 se traslada a la ciudad de Filadelfia a trabajar en la oficina del arquitecto Louis Kahn, donde reside hasta hoy día.

Estas son: Colectiva de Arte Contemporáneo de Puerto Rico (4-19 de junio de 1963); Pintura y escultura en Puerto Rico - 1963 (10-27 de diciembre de 1963); Colectiva (19 de mayo - 19 de junio de 1964); Muestra colectiva de arte contemporáneo (14 de diciembre de 1963 - 14 de enero de 1964); Muestra colectiva del grabado contemporáneo (9-26 de febrero de 1965); Dibujo contemporáneo en Puerto Rico (16 de marzo - 24 de abril de 1965); Exposición naturaleza muerta (27 de abril - 30 de mayo de 1965); La nueva vida (29 de

En la muestra retrospectiva de Rafael Villamil, *Los últimos 25 años de pintura de Rafael Villamil*<sup>119</sup>, el curador Rubén Alejandro Moreira insistió en el escándalo creado a raíz de esta exhibición, catalogándola como: “la exhibición que mayor malestar causó en la década de los sesenta en Puerto Rico. Hubo protestas afuera del museo y pasó de las páginas culturales a las primeras planas de los diarios de entonces”<sup>120</sup>. No obstante, tras la revisión que he realizado de los cuatro rotativos de más divulgación en ese entonces -*El Mundo*, *The San Juan Star*, *The Island Times* y *El Imparcial*- solo la carta al editor de Rafael Rivera García confrontaba abiertamente el contenido de la muestra. Ambos artistas, Villamil y Ferrer, recuerdan amenazas de piquetes por grupos religiosos en la isla y la reacción de shock de parte de algunos visitantes, que han quedado evidentes en varias entrevistas y escritos que han publicado los artistas.

La costumbre en la prensa del momento era informar sobre la apertura de exhibiciones, con datos generales sobre las piezas a exhibirse: tamaño, medio, número de piezas y alguna breve nota biográfica del/a artista. Estas publicaciones estaban a cargo de periodistas o, en ocasiones, publicaban el comunicado de prensa que enviaba la institución donde se presentaría la exhibición. Lo que sí sucedía en estos años, cuando había una marcada ausencia de prensa cultural o críticos de arte, era la discusión de temas pertinentes a la escena cultural en las cartas al editor publicadas en los rotativos. Fue precisamente en esos espacios públicos donde se comenzaron a discutir los asuntos de arte. Así fue, en las cartas al editor del *The Island Times* donde se publicó *Controversial Art* del artista y director interino del Museo de la Universidad, Rafael Rivera García.<sup>121</sup> Cabe afirmar que la falta de periodismo cultural en la época pueda ser la razón por la cual hay un sinnúmero de incongruencias posteriores en los textos historiográficos, lo que ha dificultado enormemente un registro ordenado y contrastado de los hechos básicos<sup>122</sup>.

---

noviembre - 17 de diciembre de 1965); Arte contemporáneo en Puerto Rico (21 de diciembre de 1965 - 7 de enero de 1966); Arte en Puerto Rico (24 de mayo - 10 de junio de 1966).

<sup>119</sup> Celebrada en 2006 en el Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico.

<sup>120</sup> Moreira, *Los últimos veinticinco años de pintura de Rafael Villamil*, 8.

<sup>121</sup> Título original del escrito “Los Bravos”, como aparece en la copia de carbón mecanografiada de la carta conservada en el Centro de Documentación de Arte Puertorriqueño del Museo de Historia, Antropología y Arte de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.

<sup>122</sup> En el capítulo ‘El arte de Puerto Rico en las décadas del sesenta y setenta’ en *Puerto Rico Arte e Identidad*, incluyen dos fotografías de obras por Rafael Ferrer. La imagen 99 del texto, *Tableau* la fechan del 1961, cuando se presentó originalmente en la muestra de esculturas en el Museo de la Universidad de Puerto Rico en el 1964. Igualmente, en el texto de Cullen, *Ferrer (A Ver)* la incluyen como figura 19 y la identifican

Lo que sí queda claro es que, más allá del aspecto de las piezas, fue el contenido erótico lo disgustó al público general. Así lo confirmó el comentario del crítico Ernesto Jaime Ruiz de la Mata en el periódico *El Mundo* tres años después de la controvertida muestra:

Espantó la exposición de Rafael Villamil y Ferrer a nuestra sociedad. Una sociedad aletargada, provincial, 'equanilizada' (una sociedad que vive, si es que a esto así le podemos llamarle, sumida en la falsa ataraxia producida por el artificio químico de los tranquilizantes). Para la mayoría del público que presencié dicha exhibición aquello no era otra cosa que una impúdica exposición premeditadamente cargada de ingredientes pornográficos y obscenos. Otros argüían que se trataba de meras declaraciones confesionales de carácter extra-artístico. Precisamente en la premeditación manifiesta de los expositores consistía la burla hacia esa sociedad vacilante, timorata e hipócrita y asimismo la conciencia angustiosa de una realidad inescapable. Repelía al público mojigato el modo en que se destacaba todo lo referente al sexo<sup>123</sup>.

En una sociedad altamente católica y conservadora, las piezas de Villamil y Ferrer se vieron como referencias crudas a la sexualidad y el cuerpo.<sup>124</sup> El cuerpo femenino y la sexualidad fueron un campo de batalla entre el Estado y la Iglesia en 1960, una lucha visible en diversas manifestaciones que tuvieron lugar ese año. Congregaron unas manifestaciones frente al Capitolio en contra de las decisiones del Estado, que fue liderada por varios monseñores en mayo de 1960 en contra de las decisiones del Gobierno de Luis Muñoz Marín: control de natalidad -esterilización de las mujeres y métodos

---

erróneamente como vista de instalación de la exhibición Ferrer esculturas en la Universidad de Puerto Rico, Mayagüez en 1964, en vez del recinto de Río Piedras.

<sup>123</sup> Ernesto Jaime Ruiz de la Mata, "Esculturas de Rafael Ferrer en el Museo de la Universidad," *El Mundo*, 3 de febrero de 1964.

<sup>124</sup> No sorprende la reacción del público, si se revisa el pasado de las exhibiciones en Puerto Rico. La primera exhibición sobre el desnudo fue en 1939 por la artista Luisa Géigel. Pasaron 20 años antes de que se presentara otra exhibición sobre ese tema, realizada en la Galería Campeche en 1960. Para más sobre Géigel consulte a: Irene Esteves Amador, "El desnudo en la obra de Luisa Géigel: una plástica controversial para la historiografía del arte puertorriqueño" (Bachillerato Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, 2002). Yamila Azize Vargas, ed., *Luisa Géigel Brunet (1916-2016): una artista completa* (Gurabo, PR: Museo y Centro de Estudios Humanísticos Dra. Josefina Camacho de la Nuez, 2016). La muestra de Galería Campeche inauguró el 11 de febrero de 1960 y permaneció abierta hasta el 11 de marzo del mismo año. Participaron: Julio Medina, Juan Rosado, Fran Cervoni, Antonio Maldonado, Carlos Osorio, Alfonso Arana, Domingo García, Lorenzo Homar, Víctor Lizardi, René Trujillo Betancourt, Luisa Géigel, José Dobal, Rafael Tufiño, Epifanio Irizarry, Marilú Rodríguez, David Goitía, Juan Simón Viera, Miguel Pou, Jorge Rechany, José M. Figueroa, Gerardo Suárez, Eduardo Vera, Johnny Cosío, Santos René, Manuel Hernández, José María Iranzo, Julio Rosado del Valle, Vitín Linares, Francisco Palacios, Félix Rodríguez Báez, Rafael Rivera García, Dr. Osiris Delgado y Tamara Kerr. Según alguno de los artículos de prensa de la época, también se exhibió una pieza de Campeche. Véase el Apéndice 6 para la lista completa de exhibiciones en los 10 años que operó la Galería Campeche bajo la dirección del artista plástico Domingo García, 1957-67.



anticonceptivos- asuntos de la moral, según los mandatarios católicos<sup>125</sup>. Para septiembre de 1960, El Partido de Acción Cristiana (PAC) logró inscribirse en 58 de los municipios de la Isla. En las elecciones de ese año, obtuvieron aproximadamente de 52mil votos, casi el doble de lo que logró el Partido Independentista Puertorriqueño en las urnas.<sup>126</sup>

A pesar de la recepción del público, Ferrer exhibirá en Puerto Rico varias ocasiones durante la década de los sesenta, motivando cada vez debates sobre el propio concepto de arte. Por otro lado, Villamil se trasladó a Filadelfia en 1962, donde se desempeñó como arquitecto en la firma de Louis Kahn hasta el 1965. Villamil continuó produciendo arte y exhibiendo, no sin atraer controversia. Entre 1965-1968, desarrolló unos ensamblajes monumentales de formato irregular que integraban aluminio, madera, bombillas, espejos, frases y objetos encontrados. Las piezas, un complejo ensamblaje que se asemeja a la estética de máquinas de pinball, por sus colores llamativos, laberintos y luces de color, se relacionan a las propuestas de Robert Rauschenberg y Jasper Johns, que conectaban el espectador con los objetos del momento.

Es precisamente en este momento que la carrera de Villamil coincide con el boom vanguardista en la ciudad de Filadelfia, gracias al esfuerzo del Arts Council, una organización voluntaria patrocinada por la YM & YWHA (Young Men's/Woman's Hebrew Association), quienes fueron los primeros en exhibir obras de Rauscheberg y Warhol en esa ciudad.<sup>127</sup> Durante la década de los sesenta y setenta, varios espacios culturales comenzaron a exhibir arte pop, happenings, performances y ambientaciones postminimalistas, entre otros. Villamil fue un artista activo en esa escena. En 1967 participó en la exhibición colectiva *The Range of Art* en la Makler Gallery, junto a Rafael Ferrer, Mary Baumeister, Louise Nevelson, Eduardo Paolozzi, David Pease, entre otros. Su obra *Englishman Scoffed as Always at a New Thing, But Fernando Was Not English* (Fig. 21), se colocó en la vitrina de la galería, lo que motivó protestas de los vecinos, por los pequeños collages de cuerpos desnudos.<sup>128</sup>

---

<sup>125</sup> Estos fueron: James P. Davis, James McManus y Luis Aponte Martínez.

<sup>126</sup> "El partido de Acción Cristiana," Enciclopedia de Puerto Rico, actualizado 5 de noviembre de 2015, 2015, accesado en 18 de febrero de 2019, <https://enciclopedia.pr.org/encyclopedia/el-partido-de-accion-cristiana-pac/>. El PAC se disolvió para las elecciones de 1964.

<sup>127</sup> Para más sobre la labor del Arts Council, consulte: Marina Pacini, "Who But the Arts Council," *Archives of American Art Journal* 27, no. 4 (1987), <http://www.jstor.org/stable/1557689>.

<sup>128</sup> En la exhibición *Arte Latinoamericano* en Peale House of Pennsylvania Academy of Fine Arts (1967) Villamil presentó sus ensamblajes de 1964-1968. Los exhibió en dos ocasiones adicionales en la YM &

Un año más tarde, se enfrentó a la primera censura de su trabajo. Villamil fue invitado a exhibir junto a Luis Hernández Cruz en Pan American Union en Washington DC, por el director de Artes Visuales de la Unión Panamericana, José Gómez Sicre. En esta ocasión, el Subsecretario General de la OEA, Miguel Rafael Urquía, horrorizado por el contenido sexual de la obra de Villamil, ordenó que se quitaran las piezas de la sala, días antes de la inauguración. Como acto de solidaridad, Hernández Cruz también retiró su trabajo de la sala y la exhibición quedó cancelada.<sup>129</sup> El asunto fue cubierto por varios rotativos internacionales, en su mayoría criticando la censura de la OEA y apoyando la libre expresión del artista.<sup>130</sup> Sorprendentemente, el periódico *El Imparcial*, aquel que había ridiculizado la obra de Ferrer en 1961, publicó una nota de prensa en defensa de Villamil:

No se basaba la orden en falta de méritos artísticos de las obras sino en un detalle mínimo que parece hirió la sensibilidad arcaica del funcionario que emitió la orden: En los óleos aparecían desnudos de ambos sexos. Y eso se consideró ‘objetable’ [...]  
Condenar a un artista al anonimato porque pinte un desnudo, viene ser un contrasentido tan crudo como salta por encima de los siglos para proscribir la obra de grandes maestros del pincel... Rafael, Miguel Ángel, Rubens<sup>131</sup>.

Por primera vez en su carrera, la obra de Villamil fue censurada por su contenido erótico, no por la factura o aspecto de la pieza. En ese momento Villamil expresó: “These battles were fought a long time ago, and this seems ridiculous in the light of what is being put in books and movies these days. *From ten feet away, you can’t even see the nudes. They are just a small part of the whole painting*”<sup>132</sup>. Pasaron doce años hasta que Villamil retomara

---

YWHA Filadelfia en febrero de 1968 y en la Universidad del Estado de Nueva York, recinto de Albany en septiembre de 1968.

<sup>129</sup> Las piezas de Villamil eran: *Englishman Scoffed as Always at a New Thing, But Fernando Was Not English; Yes, it was not sad, but...but* (1965-1968); *Smart affairs move inland* (1966-1968); *How many wives are sacrificed every night?* (1967-1968); *For many unknown little friends, including Mónica* (1965-1966); *A reconstruction of the battle between government forces under the Duke of Cumberland and the Scottish Jacobites as led by Bonnie Prince Charles* (1965); *Stoccatta, Mandritto, and Stragazzine come quick and clean up his hard young muscles* (1965). Luis Hernández Cruz iba a exhibir sus módulos en fibra de vidrio: *Combinación de pirámides I*; *Combinación de pirámides II*; *Diamante violeta*; *Franjas amarillas*; *Verde y marrón opuestos*; *Rojo y gris alternados*; *Anaranjado en valor mínimo*; *Proyección horizontal de una pirámide alargada*; *Formas en relación de grises y Pirámide espaciada e invertida*.

<sup>130</sup> Consulte: "Intrínquilis," *La Razón*, julio de 1968, n.p; Stewart Kellerman, "Cancelan exposición arte de PR," *El Mundo*, 8 de julio de 1968, n.p; Norma Valle, "Desiste exhibir en OEA: Retiran obra de su compañero," *El Mundo*, 13 de julio de 1968, 32.

<sup>131</sup> "Mojigaterías," *El Imparcial*, 12 de julio de 1968, n.p.

<sup>132</sup> "Exhibit with Nudes Canceled," *The Washington Post*, 5 de julio de 1968, n.p.

la pintura, pues luego del acontecimiento en Washington DC, se dedicó plenamente a su carrera arquitectónica. Por otro lado, pasaron 45 años hasta que Villamil mostrara su obra en Puerto Rico nuevamente. En 2006 presentó una retrospectiva en el MAC, bajo el título *Los últimos veinticinco años de pintura de Rafael Villamil*. A pesar de esta muestra, su obra aún está ausente de colecciones de instituciones culturales importantes en la Isla, una clara prueba de la censura y omisión de la vanguardia en Puerto Rico.<sup>133</sup>

## 2.2 Del depósito de chatarra al Museo de la Universidad: Rafael Ferrer y los junkers

Esto es completamente absurdo y nos indica  
que estamos perdiendo el sentido serio del arte.  
-Rafael Rivera García<sup>134</sup>

La primera muestra individual de Ferrer en el Museo de la Universidad suscitó nuevas controversias. El 22 de enero de 1964, inauguró la muestra *Ferrer Esculturas*, una muestra de doce esculturas de gran formato de metal soldado y una instalación.<sup>135</sup> El cartel de la muestra, compuesto por cuatro filas de letras rojas: FERR ERES CULT URAS, (Fig. 22) no daba pistas de lo que el visitante se encontraría en la sala del museo. En la única fotografía existente de la instalación de la muestra (Fig. 23) se aprecia el desplazamiento de la mayoría de las piezas en la sala de exhibiciones, algunas colocadas en pedestales de distintas alturas, mientras otras están directamente sobre suelo.<sup>136</sup> Ferrer rompía con el diseño de exhibición, obligando al observador a recorrer la sala de manera orgánica. Estas esculturas amorfas estaban fabricadas de metales industriales, metales mohosos y chatarra

---

<sup>133</sup> En 2015, el Museo y Centro de Estudios Humanísticos la Dra. Josefina Camacho de la Nuez de la Universidad del Turabo incluyó la pieza *La reconstrucción del imperio tras el advenimiento de la electricidad* (1992) como parte de su colección permanente. Se exhibe en el vestíbulo de la institución.

<sup>134</sup> Alba Raquel Cabrera, "Monta piquete en Universidad profesor UPR compre escultura en acero de Ferrer " *El Mundo*, 8 de febrero de 1964 1964, 7.

<sup>135</sup> Las piezas incluidas en esta muestra fueron: *y de Roma...*; *Yo traigo la verdad*; *Savinio (se mueve alegremente libre del peso de cuatro mil años de historia del arte)*; *Acción Residual Numero I*; *Dickie III (Acción Residual II)*; *Rey, Reina, Deporte*; *Birmingham*; *Gene Bull*; *La herencia*; *El árbol genealógico*; *Dos hermanas*; *Buenas costumbres (y de buena familia)* y *Para ti acero* y la instalación *Tableau*.

<sup>136</sup> En el texto de Cullen publicaron la fotografía que se comenta en este texto, no obstante, la identificaron como la Galería de Arte del Recinto Universitario de Mayagüez. La foto en discusión se guarda en el archivo del Museo de Historia, Antropología y Arte del Recinto de Río Piedras. Una revisión ocular de la sala del museo universitario confirma que la foto es de la muestra en el Recinto de Río Piedras, ya que el encuentro entre las paredes y el techo es curvo, no en ángulo de 90 grados, detalle característico de las salas de exhibición del museo riopedrense.

automovilística. Su fascinación por el material, según Ferrer, era su disponibilidad y su precio. Para él la chatarra representaba la metáfora de la contemporaneidad, tal y como confirmó en una entrevista de 1965: “There’s something about the personality of an auto wreck that appeals to me. So much is written about the automobile in recent years... the ‘mass killer,’ the ‘upholstered love boat,’ the ‘insolent chariot.’ The automobile is so contemporary”<sup>137</sup>.

Como comentó Ruiz de la Mata, “Ferrer mágicamente trasmuta esa chatarra, esos residuos viscerales del simbolismo fatídico de nuestra época, la máquina, en construcciones humanizadas de una rara belleza y de una traumática expresividad”<sup>138</sup>. Dos de las piezas exhibidas hacen comentarios directos al cargado ambiente político de la década. Tanto *Birmingham* como *Gene Bull* aluden a la lucha por los derechos civiles por parte de la población afroamericana en el sur de Estados Unidos.<sup>139</sup> Las piezas hacían referencia a la violencia y los escombros de los sucesos ocurridos en la ciudad de Birmingham, de tal manera que Ferrer expandía el discurso de sus piezas, introduciendo temas como los derechos humanos. Igualmente, en piezas como *Árbol genealógico* y *Herencia*, como mencionó Benítez, Ferrer hacía referencia a la aportación de la cultura africana a la sociedad puertorriqueña, un tema poco explorado en las artes hasta ese momento.<sup>140</sup> Además, las piezas *y de Roma* y *Savinio* proponían una revisión de la propia historia del arte, pero con el toque de humor negro que caracterizaba a Ferrer. Negando los materiales nobles como el mármol y el bronce, tanto como la idealización del cuerpo, *y de Roma* se distanciaba del legado escultórico heredado el Imperio Romano.

---

<sup>137</sup> Ernesto Jaime Ruiz de la Mata, "The 'grotesque art' of Rafael Ferrer," *San Juan Review*, marzo, 1965, 10.

<sup>138</sup> Ruiz de la Mata, "Esculturas de Rafael Ferrer en el Museo de la Universidad," 12.

<sup>139</sup> El año previo a la muestra, Birmingham, Alabama se convirtió en uno punto clave de la lucha por los derechos civiles. Conocida como una ciudad notoriamente racista, protegida por Theophilus Eugene Connor (Bull Connor), el jefe de la policía abiertamente segregacionista. Los seguidores de Martin Luther King, Jr. no contaban con la protección de la policía de Birmingham, sino contaban con abusos físicos y encarcelamientos. El 15 de septiembre de 1963, detonó una bomba momentos antes del servicio dominical en la Iglesia Bautista de la Calle 16. Cuatro jóvenes perdieron su vida, 22 personas fueron heridas. Un acto terrorista por grupos supremacistas blancos en una ciudad donde ya habían detonado bombas en las oficinas de abogados que apoyaban el movimiento de derechos civiles, este ataque visibilizó el abuso y discrimin que sufrían los afroamericanos a nivel nacional.

<sup>140</sup> Cabe destacar que artistas como Cecilia Orta, quien tenía una carrera activa en las décadas bajo estudio, producía obras con referencias a su herencia africana. Hasta el momento, no se ha hecho un estudio exhaustivo del trabajo de Orta.

Ferrer creó una instalación que transmitía una sensación escalofriante. Se trataba de una pieza titulada *Tableau*, una de las que más ha sido publicada en los diversos textos sobre arte en Puerto Rico, pero que jamás ha sido comentada detalladamente<sup>141</sup> (Fig. 24). Como se puede apreciar en la foto de la instalación, hay una estructura al fondo de la sala. Ferrer recurrió nuevamente a las formaleas que utilizó Villamil para crear el laberinto dentro de la sala en la exhibición de 1961 y creó una estructura de tres lados. *Tableau* está compuesta de varias esculturas/ensamblajes: (1) la cama, (2) la silla; (3) la mesa, (4) el ángel, (5) la tabla de planchar y (6) el radio, el metrónomo, el sonido...<sup>142</sup> (Fig. 25 a-b).

Comenta Ruiz de la Mata:

La inquietante 'Tableau' en que una cama-cadáver sobre la cual pende un ominoso ángel, la mujer-silla que aparenta presenciar causal e inocentemente la terrible escena, mientras la construcción principalmente constituida por una simple tabla de planchar con elementos añadidos que esconden un montaje sonoro en que un metrónomo marca casi fúnebremente sus acompasados acordes aumentando la confusión auditiva, crean espeluznante escenario que parecería estar concebido por Lautréamont<sup>143</sup>.

Es una obra con clara influencia neo-dadaísta, visible en la utilización de objetos encontrados, la cancelación de la utilidad del objeto, una sexualidad siniestra y el interés de apelar al 'mal gusto'. Esta irreverencia fue recurrente en las obras de Ferrer en los siguientes años.

Se pueden establecer paralelismos entre la escena de arte en Bogotá y de Puerto Rico durante las décadas bajo estudio. La muestra de Ferrer tuvo un impacto similar a la que tuvo la muestra *Chatarra* de Feliza Bursztyn en la Galería El Callejón Bogotá en 1961. Bursztyn fue la primera artista colombiana en emplear materiales no artísticos en su país. En su libro, *The New Iconoclasts: From Art of a New Reality to Conceptual Art in Colombia, 1961-1975*, Gina McDaniel Tarver, rescató el pasado vanguardista colombiano enfocando en artistas, curadores, críticos y exhibiciones claves que ayudaron a modernizar e internacionalizar la escena de arte colombiana. McDaniel manifestó:

Their implicit challenges to dominant social discourse were linked inextricably to the material aspects of their work and thus to their attacks on conventional artistic practice. As artists functioning in a highly conventional art scene, however, the

---

<sup>141</sup> Se publicó en *Arte e Identidad; The Latin American Spirit*. No la mencionan o la analizan, a pesar que se incluye como ilustración del texto.

<sup>142</sup> Como se aclara en el catálogo de la muestra.

<sup>143</sup> Ruiz de la Mata, "Esculturas de Rafael Ferrer en el Museo de la Universidad," 12.

blatant formal provocations were more highly visible than any implicit social or political ideas and hence dominated critical reception of their work<sup>144</sup>.

Ferrer fue de los primeros artistas que rompió con la tradición artística establecida por los artistas de la previa generación -trabajos con clara referencia al muralismo mexicano y el realismo social- y se sometió a una exploración propia de las distintas modalidades del arte contemporáneo internacional, tan variadas como las de Julio González y John Chamberlain. Esta consideración fue reafirmada por Ernesto Jaime Ruiz de la Mata<sup>145</sup>, importante crítico de la Isla, que define a Ferrer como un artista que estaba al tanto de los nuevos acontecimientos del arte actual, al contrario de sus colegas a quienes cataloga de apáticos e inconscientes a estos cambios: “[Ferrer] labora sin ampararse bajo el palio protector del patronazgo oficial ni se protege de las ridículas y cursis fachadas pseudomoriscas, rococó o platerescas de Ateneos, Institutos, Academias o Universidades”<sup>146</sup>. Ruiz de la Mata confirma que la producción artística de Ferrer no respondía a ninguna agenda institucional, ya que no era empleado de ninguna institución cultural de la Isla, como lo eran los artistas de la Generación del 50, quienes laboraban para la DivEdCo o en los talleres del Instituto de Cultura Puertorriqueña.

Según los pocos artículos publicados, la exhibición tuvo gran acogida, tanto así, que fue prolongada dos semanas.<sup>147</sup> Como parte de las actividades que acompañaban la muestra, el 12 de febrero se llevó a cabo una charla por el citado Ruiz de la Mata sobre la obra de Rafael Ferrer y la escultura moderna, posiblemente como un acto que tenía la intención de contrarrestar la controversia creada por el artista y profesor Rafael Rivera García, quien en febrero había organizado un piquete de tres horas frente al Museo de la Universidad. En su mano, sujetaba una pancarta donde se leía: “Protesto compra chatarra

---

<sup>144</sup> Gina McDaniel Tarver, *The NEW Iconoclasts: From Art of a New Reality to Conceptual Art in Colombia, 1961-1975* (Bogotá, Colombia: Ediciones Uniandes, 2016), 8-9.

<sup>145</sup> La relación entre Rafi y Jimmy, como le dirán sus colegas y amigos cercanos, a Rafael Ferrer y Ernesto Jaime Ruiz de la Mata, respectivamente, comenzó en las aulas del Recinto de Río Piedras UPR, particularmente en los cursos de Eugenio Fernández Granell. Ferrer y Ruiz de la Mata exhibieron juntos en la muestra surrealista en el Museo de la Universidad en 1956. Ruiz de la Mata fue de los primeros críticos y académicos en defender el trabajo de Ferrer en la Isla.

<sup>146</sup> Ruiz de la Mata, "Esculturas de Rafael Ferrer en el Museo de la Universidad," 12.

<sup>147</sup> La muestra estaba pautada para culminar el 7 de febrero de 1964, se extendió hasta el 21 de febrero como se notificó en Eddie Figueroa, "Darán charla UPR hoy sobre Rafael Ferrer," *El Mundo*, 12 de febrero de 1964, 25.

en exposición en museo cuando faltan fondos para programas de continuidad”<sup>148</sup>. En la entrevista que le hizo la reportera Alba Raquel Cabrera al manifestante, quedó evidenciado que Rivera García era la voz del “gusto” de la época, a pesar de que intenta defender su postura indicando que se debe invertir el dinero de la compra de *Birmingham* en programas o becas para la universidad, particularmente estudiantes y programas de arquitectura. Las palabras de Rivera García, que se citan en su totalidad por lo reveladoras que son, dicen lo siguiente:

[...] es una pena que se destinen fondos para la compra de ‘arte chatarra (junk art) que comercialmente vale dieciocho centavos aproximadamente las cien libras y la Universidad ha pagado nada menos que \$2,600 por ‘Birmingham 1963’. *Esto es completamente absurdo y nos indica que estamos perdiendo el sentido serio del arte [...]* Considero además que en el arte tienen que haber intención por parte del hombre y no creo que uno puede coger la tapa de un zafacón y llamarla caprichosamente ‘Algo’. No, en el arte debe importarse la intención al capricho, porque el arte no puede ser accidentado y solamente existe cuando es hecho por el hombre. Yo cuestiono el arte de chatarra porque en él existe el accidente en el grado máximo. *Aunque nosotros parece que estamos en la disposición de seguir todo lo que esté de moda fuera de Puerto Rico*<sup>149</sup>.

Llama la atención que Rivera hubiera contribuido a la modernización del programa expositivo del Museo de la Universidad durante su puesto como Director Auxiliar (1959-1961), como uno de los primeros promotores del expresionismo abstracto en la Isla con exposiciones de Abe Blustein, Jay Milder, John Chapman Lewis, Antonio Luccarelli, Helen Rennie y Arnold Taraborrelli (Apéndice 2), tras obtener su Maestría en Columbia University, en el momento del boom de expresionismo abstracto en Estados Unidos. Si Rivera García promovía el arte que los artistas de la Generación del 50 rechazaban por su falta de contenido sociopolítico y factura, ¿por qué esas palabras tan conservadoras ante la obra de Ferrer? Si durante la década del 1950 Rivera García producía obras con clara influencia del expresionismo abstracto, ¿por qué critica a Ferrer por “seguir todo lo que esté de moda fuera de Puerto Rico”? La reportera Alba Raquel Cabrera terminaba su artículo con tono cínico. Informaba al lector que en la sección *Suplemento Sabatino* del rotativo, se hizo una reseña de ‘*esculturas*’ -la palabra escultura entre comillas- de Rafael Ferrer. Queda claro que el trabajo vanguardista de Ferrer, que retaba los límites de la creación artística mediante la utilización de materiales descartados, y el distanciamiento de

---

<sup>148</sup> Cabrera, "Monta piquete en Universidad profesor UPR compre escultura en acero de Ferrer".

<sup>149</sup> Cabrera, "Monta piquete en Universidad profesor UPR compre escultura en acero de Ferrer". Énfasis de la autora.

una narrativa puertorriqueñista creó problemas para ciertos públicos. Es precisamente este sentir de Rivera García y Cabrera hacia la obra de Ferrer lo que incendió otro debate en torno la muestra individual de Ferrer en el 1965.

La explicación puede estar en que la selección del material rompía con la tradición modernista de que el objeto artístico debería ser un vehículo para la contemplación estética. La chatarra carecía de ese valor estético y estaba distanciada de los materiales nobles.<sup>150</sup> Exhibidas en la sala del Museo de la Universidad, un edificio emblemático de la arquitectura del modernismo tropical, con suelos en terrazo y paredes que, con una leve curva, continúan como techo, las piezas de Ferrer se distanciaban de la pulcritud y esteticismo del espacio expositivo. Al comparar la obra escultórica de contemporáneos de Ferrer, se evidencia que este rompía con la norma. Se tomará como caso de estudio para esta comparación al escultor Rafael López del Campo (1936-2009), quien comenzó su educación como artista en los Talleres del ICP, bajo Compostela. El ICP le otorgó una beca para estudiar en la Academia de Bellas Artes en Roma, donde vivió del 1962 al 1965. Su obra de pequeño formato, *Niña con cemi* (1964, Fig. 26), presenta la figura de la niña con claras referencias a la escultura moderna. No obstante, no se desliga de la figuración. La selección de materiales nobles, como el bronce y el mármol, que utiliza como base, mantiene posturas tradicionales de la escultura.<sup>151</sup> La temática relacionada con la herencia taína continúa el discurso de la afirmación de identidad nacional heredado de sus maestros de la Generación del 50. La obra de Ferrer es lo opuesto a lo que los escultores de su generación estaban trabajando. Queda claro que Ferrer rompía con la tradición de la Generación del 50 y sus discípulos y creaba tensiones entre ambos bandos, cuando comentaba:

My only beef is to be put down or criticized because I'm not somebody's idea of what a Puerto Rican artist is supposed to be — or produce. Too much art here is enjoyed only in terms of what fits nicely into the category of Puerto Rican art. I

---

<sup>150</sup> McDaniel Tarver, *The NEW Iconoclasts: From Art of a New Reality to Conceptual Art in Colombia, 1961-1975*, 11.

<sup>151</sup> En 1968, López del Campo presentó una exhibición individual en el ICP. Para esta muestra, utilizó objetos descartados, como herramientas mecánicas y piezas de automóviles. No obstante, contrario a las piezas de Ferrer, las piezas del López del Campo mantenían la figuración. Otro caso similar es el del escultor estadounidense John Balossi, quien en 1965 presentó en Galería Colibrí una serie de esculturas en acero soldado. La serie de 12 esculturas referenciaban a los restos en un campo de batalla, guerreros, cascos, escudos y lanzas. A pesar de la crudeza del material y factura, la obra tuvo buena acogida y se ha exhibido en exhibiciones antológicas del arte en Puerto Rico. Esto señala que la ausencia de la figura era un factor determinante en la apreciación y validación de la obra. Consulte a: William W. Overbey, "Balossi exhibit opens Friday," *The San Juan Star*, 28 de febrero de 1965, Sunday San Juan Star Magazine, 6.



believe my ultimate aim, or the ultimate aim of any art, is to transcend the local ideas [...] *Therefore I don't want to do what has already been done repeatedly... or what is considered very quaint and very Puerto Rican*<sup>152</sup>.

El reportero de *The San Juan Star*, Al Dinhofer publicó un artículo titulado *Free Forms from Fenders*. El artículo, un recuento de la vida de Rafael Ferrer hasta el momento, presentaba el panorama de la escena de arte que enfrentó Ferrer en la Isla. Una de las tres fotografías que acompañan el texto lo presenta buscando material para sus esculturas en una montaña de metales descartados. Nuevamente, Ferrer se presenta como obrero del arte con evidentes asociaciones al proletariado.<sup>153</sup> El texto de Dinhofer tenía dos propósitos: presentar la frustración de Ferrer con la escena de arte en Puerto Rico y notificar su participación en una exhibición en Nueva York. En la entrevista pueden leerse estas declaraciones del artista:

The shape of the future is nothing more than the preparation of the present. Therefore I do not want to do [in sculpture] what has already been done repeatedly... or what is considered very quaint and very Puerto Rican. I believe I'm moving forward in terms of what is happening in art on a world-wide level. If I can't get anywhere with my work on this island, so what. I look elsewhere for a place to exhibit my sculpture<sup>154</sup>.

Debido a la resistencia de parte del público local, Ferrer viajó a Nueva York durante el mes de junio para presentar su trabajo en varias galerías de la ciudad. Gracias a su insistencia, logró participar con dos piezas en la exhibición inaugural, titulada *World Art Show*, de Washington Square Galleries.<sup>155</sup> La historiadora de arte Dore Ashton publicó un artículo sobre esta ambiciosa exhibición, donde argumentaba sus aspectos positivos y negativos:

---

<sup>152</sup> Al Dinhofer, "Forming Metal," *The San Juan Star*, 6 de febrero de 1964, Our Man in San Juan, 26. Énfasis de la autora.

<sup>153</sup> Carlos Raquel Rivera, artista de la Generación del 50, tenía una proximidad a la comunidad obrera. Tanto así, que su primera muestra individual la presentó en el salón del Comité de la Unidad General de Trabajadores (UGT) el 29 de junio de 1960, en la Calle Cerra, parada 15 en Santurce, Puerto Rico. Con la exhibición de Carlos Raquel Rivera, la sindical inició su Programa de Cultura.

<sup>154</sup> Al Dinhofer, "Free Forms from Fenders," *The San Juan Star*, 2 de agosto de 1964, Our Man in San Juan, 5.

La exhibición inauguró el 24 de junio de 1964. En ella, Ferrer exhibió su obra junto a artistas como Anthony Caro, Helen Frankenthaler, Richard Stankiewicz, Kenneth Noland, Willem de Kooning, Eduardo Palozzi y Robert Goodnough, entre otros. Ubicada en 530 West Broadway, Nueva York, la propietaria y directora del espacio, la artista Ruth Kligman (1930-2010), convirtió una fábrica abandonada en la galería más grande de la ciudad.

<sup>155</sup> En esta muestra, se exhibieron alrededor de 250 piezas de artistas oriundos de Sur África, Indonesia, Java, Marruecos, Corea del Sur, Lituania, Rumanía, Turquía, Siria, Líbano, Mónaco y Egipto.

“The problem with a monstrous mish-mash like this is not so much the abundance of work on view as the indifference with which it is presented. [...] It didn't seem to matter whether the work was the best by the particular artist as long as his country was represented so that the boast of the world show could be made good”<sup>156</sup>. En 1982 lo incluyó en su libro *American Art Since 1945*.<sup>157</sup> La inclusión o catalogación de Ferrer como artista ‘estadounidense’ en el texto de Ashton, propulsará una polémica en la escena de arte local, que se comentará en el sexto capítulo.

## 2.3 Ferrer, otra vez: 26 esculturas

Ayer fuimos a una exhibición. Esperábamos ver esculturas.  
- Pedro de Acarón<sup>158</sup>

La Casa del Arte abrió sus puertas a la vanguardia en marzo de 1965, cuando se inauguró la segunda exhibición individual de Rafael Ferrer en Puerto Rico. Esta segunda muestra marcó un cambio en la escultura de Ferrer, que la intervino con capas gruesas de pintura industrial de colores brillantes y planos (Fig. 27).<sup>159</sup> A pesar que ha sido casi completamente omitida de los textos de arte en Puerto Rico<sup>160</sup>, esta muestra desató un significativo debate en las páginas del rotativo *El Mundo* sobre la propia definición de arte. En este, el reportero Pedro de Acarón, el artista Jaime Carrero, J.J. y Vivian Vilá deliberaron en torno a sus inquietudes con la obra de Ferrer. El debate empieza con Pedro de Acarón<sup>161</sup> que, en su columna, cuestionaba la validez de las esculturas de Ferrer como arte. En ella aparecía incluso una foto de una de las tres piezas maquinillas con la siguiente

---

<sup>156</sup> Dore Ashton, *American Art Since 1945* (New York: Oxford University Press, 1982).

<sup>157</sup> Para más, consulte a: *American Art Since 1945* (New York: Oxford University Press, 1982).

<sup>158</sup> Pedro de Acarón, *El Mundo*, 10 de marzo de 1965, *Trasfondo*, 7.

<sup>159</sup> Las 26 esculturas exhibidas eran: *Papitín*; *Chafó's Castle*; (*San*) *Sebastián* (colección ICP); *Cara Rara*; *Homme-Femme*; *Hombre-Cadena*; *El Alegre*; *El Celador*; *Cabeza-Máscara-Mediana*; *Hombre-Computador*; *Hombre-Faro*; *Hombre-Puerta*; *El Tesoro es un Artefacto* (Colección Miguel A. Ferrer); *Buenas Costumbres—y de Buena Familia*; *La Gran Torre* (Colección Sr. Max Sophier); *El Exagerado*; *El Hijo del Exagerado*; *El Animal del Exagerado*; *Tu Papa Jean Dubuffet* (Colección Sr. y Sra. Miguel y Anita Ferrer); *Nague*; *Maquinilla I*, *Maquinilla II*, *Maquinilla III*; *Gogo*; *Didi*. En el folleto de la muestra no aparecen los títulos de los grabados o de los collages. Según la reseña que le hace Domingo García, todos los trabajos gráficos eran xilografías.

<sup>160</sup> Cabe señalar que la única publicación que hace referencia a esta muestra es la de Cullen. No obstante, no menciona la controversia mediática que causó.

<sup>161</sup> Columnista de *Trasfondo* a principio de la década de los sesenta.

nota al pie: “‘esto’ vale \$300”<sup>162</sup>. Esta misma pieza, una maquinilla colocada de lado, sus entrañas visibles y exageradas con otros metales adheridos fue la portada de la edición de marzo del *San Juan Review* (Figs. 28 y 29).<sup>163</sup> De Acarón comenzó su escrito citando a Duchamp y el rol del espectador ante una obra de arte, donde el artista no sabe lo que hace, pero es el espectador quien descifra la obra y completa el proceso creativo. Utilizando el argumento de que el espectador es igual, o más importante que el artista, de Acarón procede a describir su experiencia en descifrar las obras de Ferrer. Según narró de Acarón: “Lo que encontramos fueron unas moles compuestas de parachoques, que en Castilla la Vieja llaman *bumpers*, unas adivinanzas que parecían pesadillas de chatarra y una maquinilla vieja, pintada de negro. Esta daba la impresión de ser la primera que intentó fabricar Mr. Royal y quien, al no quedar conforme con el resultado, le cayó arriba a marronazos”<sup>164</sup>. Autoproclamado como filisteo y ‘cuadrado’, el reportero declaraba su inhabilidad para interpretar la obra de Ferrer y, por ende, concluir el proceso creativo que comenta Duchamp. Derrotado ante las ‘esculturas’ de Ferrer, de Acarón culminó su escrito narrando que, en la noche de exhibición, presencié a una pareja que recorría la sala y, entre cuchicheos y carcajadas, se le escuchó decir a la mujer: “Lo único que sé es que el artista tiene un hermano que es gran actor”.<sup>165</sup>

Los ataques no acabaron con el escrito de de Acarón. En la sección *Tópicos* del periódico *El Mundo*, se publicó un texto de un tal J.J. El escrito, cargado de un tono cínico, comenzaba así: “El que yo me haya dedicado al arte se lo debo a la Telefónica. Así mismo, a la Telefónica. Yo, como tantas personas, acostumbro hacer garabatos en un papel mientras espero la comunicación. Un ‘experto’ en ‘arte’ moderno me propuso exhibirlos en una galería de la capital. Me llevé el primer premio”<sup>166</sup>. Si bien las críticas de la primera muestra de Ferrer y Villamil en el Museo de la Universidad se basaron en el contenido ‘pornográfico’ de las obras, el texto que desarrollaba J.J. estaba en sintonía con

---

<sup>162</sup> de Acarón, 7.

<sup>163</sup> La maquinilla, como luego revelará el documental *9 artistas de Puerto Rico* (1968), narrado por el hermano de Ferrer, el actor José Ferrer, coincide con el hecho que al lado de su taller en Viejo San Juan había un taller de reparación de maquinillas. La ‘cantera’ de materiales no estaba lejos de su taller.

<sup>164</sup> de Acarón, 7.

<sup>165</sup> de Acarón.

<sup>166</sup> J.J., *El Mundo*, 12 de marzo de 1965, *Tópicos*, 6.

La alusión al premio que hace J.J. es una referencia al Salón ESSO de artistas jóvenes, consulte nota al pie 184.

los ideales pautados por artistas puertorriqueños activos desde la primera década del siglo XX, basados en la idea de arte como belleza. Para el crítico, las esculturas carecían técnica, estaban desligadas del legado y del canon greco-romano y los materiales que utilizaba eran desperdicios descartados que no tenían lugar en el Arte. J.J. identificaba el éxito de Ferrer con su apariencia:

Basta con que usted se deje una barbita de chivo viudo, una melena a lo Tarzán y un bigote a lo Groucho Marx para que se le reciba con los brazos abiertos en los círculos artísticos más exclusivos del país. ¡Ah, sí! Es imprescindible que luzca mahones bien ajustados, sandalias y camisa a lo Harry Belafonte, que deje ver hasta el ombligo (lo del ombligo es para que no haya duda de que usted no nació en incubadora)<sup>167</sup>.

La apariencia y la obra de Ferrer, así como la modernización, se veían como una amenaza a la cultura fija y anticuada promovida desde la maquinaria del gobierno y el ICP.

El 20 de marzo se publicó la carta de Vivian Vilá dedicada a J.J. Esta señora asociaba el éxito de Ferrer con el cuento ‘Las ropas nuevas del Emperador’ de Hans Christian Andersen (Apéndice 14). En la carta, Ferrer se convierte en el ‘pícaro sastre’ y los críticos de arte en los inteligentes que podían ver la vistosa indumentaria confeccionada por el sastre. Vilá comentó “He leído muchas veces que el arte es reflejo de los pueblos, pero he mantenido la esperanza, de que los hierros retorcidos que últimamente pretenden ponerse de moda sea nada más que el reflejo de quienes lo hacen”<sup>168</sup>. Culminaba su escrito felicitando a J.J. quien, como los ciudadanos del imperio echaron carcajadas al ver el rey desfilando desnudo por las calles del pueblo, no se dejó convencer de que los hierros retorcidos fueran esculturas.

El artista Jaime Carrero<sup>169</sup> fue el único que defendió el trabajo de Ferrer en la polémica publicada en *El Mundo*. En su primera carta publicada en la sección *Voz del Lector*, Carrero le suplicaba a de Acarón que “no nos ilustre con sus ideas y comentarios

---

<sup>167</sup> J.J., 6.

<sup>168</sup> Vivian Vilá, ““Obras de arte”,” *El Mundo*, 20 de marzo de 1965, 6.

<sup>169</sup> Jaime Carrero (1931-2013) estudió arte en el Art Institute Center de Nueva York, y en 1956 culminó su Bachillerato en artes en el Instituto Politécnico de San Germán. Un año más tarde, se graduó de Maestría en Pratt Institute en Nueva York. A su regreso a la Isla, fungió como profesor del Departamento de Bellas Artes de la Universidad Interamericana, Recinto de San Germán, hasta 1995. Tuvo una carrera prolífica en la cual se destacó como pintor, novelista, poeta y dramaturgo. Su trabajo como escritor ha recibido reconocimiento del Ateneo Puertorriqueño en varias ocasiones. Para más, consulte a: Haydee Venegas, *Jaime Carrero: Retorno del insilio*, (Ponce: Museo de Arte de Ponce, 1986); Antonio Martorell, “La carrera magistral de Jaime Carrero,” *80grados* (22 de febrero de 2013 2013). <http://www.80grados.net/la-carrera-magistral-de-jaime-carrero/>.

sobre arte que más parecen burlas gratuitas más que comentarios constructivos”<sup>170</sup>. Más que defender la obra de Ferrer, Carrero criticaba la irresponsabilidad de de Acarón a la hora de hacer comentarios burlones hacia el trabajo de Ferrer, sin tener algún tipo de conocimiento sobre arte: “solo entonces escriba algo que no esté saturado de burla, que no esté impregnado de ignorancia”<sup>171</sup>. El mismo día que se publicó la carta de Carrero, se publicó también la contestación que redactó de Acarón. El reportero se amparaba bajo el derecho constitucional de libertad de expresión y culminaba su escrito “¿Pero hay que ser crítico de ARTE para comentar las esculturas de Rafael Ferrer? Es más, no hay que serlo ni para comentar sobre el maromero agarrado al guarán...”<sup>172</sup>.

Fueron las publicaciones en *The San Juan Star* y *San Juan Review* las que defendieron la obra del escultor. La breve reseña escrita por el artista Domingo García argumentó que las esculturas de Ferrer eran una extensión de la filosofía estética dadaísta que, a su vez, incorporaban un elemento autóctono con lo internacional.<sup>173</sup> A pesar que García elogió a Ferrer por su elección de material, cerró la reseña: “Finally, he who would venture forth to Rafael Ferrer’s show should be forearmed with the admonition that the vital is not always polite”<sup>174</sup>.

El profesor Ernesto Jaime Ruiz de la Mata era ya colaborador de la sección de arte del magazín *San Juan Review*, una revista mensual publicada enteramente en inglés. En la edición de marzo de la revista, publicó una entrevista que le hizo a Ferrer en su residencia en el Viejo San Juan. Ferrer comentó sobre la relación que existe entre la música y el arte, la influencia de Fernández Granell, su estadía en París en 1953 (cuando conoció a Breton y Wilfredo Lam), la exhibición del 1961, el desarrollo de su obra tridimensional y sobre su proceso creativo hasta su reciente trabajo el cual exhibía en La Casa del Arte. En esta entrevista ya se estaba creando el andamiaje para el *avant garde* en Puerto Rico.

---

<sup>170</sup> Jaime Carrero, "Crítico de 'arte'," *El Mundo*, 17 de marzo de 1965, Voz del Lector, 6.

<sup>171</sup> Carrero, "Crítico de 'arte'."

<sup>172</sup> de Acarón, 7.

A Carrero le publicaron otra carta que le dirige al reportero de la columna *Trasfondo*. Esa última publicación, fechada 26 de marzo de 1965, no hace referencia a la obra de Ferrer, sino que se dedica a atacar directamente a de Acarón. Carrero concluyó ese texto enfatizando nuevamente que de Acarón no es crítico de arte.

<sup>173</sup> Domingo García, "Reality, Intellect —And Art," *The San Juan Star*, 7 de marzo de 1965, 6.

<sup>174</sup> García, "Reality, Intellect —And Art."

SRJ: How to you relate yourself to other artists working in Puerto Rico at the present, and more specifically to those who are considered to represent the *avant garde* on the local scene?

Ferrer: I'm related to my cousin Miguel Antonio Ferrer who is doing, without assuming the role of 'The Puerto Rican Artist,' some extremely interesting works which have an affinity to some of the more advanced experiments in Optic-Art in New York.

SJS: I was not referring to family relationships, but to artistic relationships.

Ferrer: It is hard to comment upon such a limited area as that which you refer to as the Puerto Rican *avant garde*. From my previous statements you may well deduce that I have little interest in abstraction. The form of abstraction which came into the foreground in Europe before World War II, which is sometimes referred as the School of Paris, but which encompasses such diverse individuals as Nicolas De Stael and Afro, leaves me totally uninterested. Abstract art is a direct offshoot of this period. The New York School of abstract expressionism, which flourished from 1948 through 1956, has never arrived in Puerto Rico. Needless to say, I consider the work of Rafael Villamil to be of the utmost contemporaneity and, from my own point of view, the only work of significance to have transcended our local scene.

SRJ: Where is Rafael Villamil?

Ferrer: Having transcended the local scene, he is working in Philadelphia<sup>175</sup>.

A pesar de la polémica que causó la exhibición *26 esculturas*, Ferrer participó en una muestra colectiva dedicada al retrato en la sede del ICP.<sup>176</sup> A través de la reseña de la exhibición publicada en *The San Juan Star*, sabemos que Ferrer participó con su ensamblaje titulado *Ernesto Jaime Ruiz de la Mata* (Fig. 30). William W. Overbey le dedicó a esta pieza el segundo párrafo de su reseña: "Rafael Ferrer's witty sculpture of art critic Ernesto Jaime Ruiz de la Mata surprisingly comes closer than most of the works to true interpretative portraiture. Ferrer captured the nature of the clever commentator whose predilection is toward the *avant garde* with a motorcycle gas tank welded atop a pipe and sprayed with rustproof enamels"<sup>177</sup>. A pesar de que hubo errores en el folleto de exhibición y de que, en la propia sala, había piezas sin identificar, Overbey culminó su

---

<sup>175</sup> Ruiz de la Mata, "The 'grotesque art' of Rafael Ferrer," 32.

<sup>176</sup> Su presidente, John W. Yates, con el apoyo del ICP y de varias colecciones privadas lograron exhibir obras de los siguientes artistas: Julio Acuña, José Alicea, Alfonso Arana, Myrna Báez, Isabel Bernal, Félix Bonilla Norat, Fran Cervoni, Margot Ferra, Osiris Delgado, R Buscaglia, Compostela, Domingo García, Manuel Hernández Acevedo, Luis Hernández Cruz, Lorenzo Homar, Santos René Irizarry, Antonio Maldonado, Carlos Marichal, Antonio Martorell, José Oliver, Carlos Osorio, Mauricio Pretto, Miguel Pou, Jorge Rechany, Francisco Rodón, Félix Rodríguez Báez, Julio Rosado del Valle, Samuel Sánchez, Roberto Smith, José Antonio Torres Martínó, Rafael Tufiño, J.S. Viera Velázquez, J. Ferré, Tomás Batista y George Warrek.

<sup>177</sup> William W. Overbey, "Fascinating Potpurri of Portraits," *The San Juan Star*, 24 de octubre de 1965, Sunday San Juan Star Magazine, 6.

reseña motivando al ICP a continuar la tendencia de este tipo de exhibiciones, donde se resaltaba la variedad de estilos artísticos en la Isla.

## 2.4 Ferrer y el ICP

Entre los escultores jóvenes de Puerto Rico se distingue por su radical iconoclasta Rafael Ferrer<sup>178</sup>.

Cuatro días antes que inaugurara la muestra de Ferrer en el ICP, la pareja Ernesto Jaime Ruiz de la Mata y su esposa, una cubana radicada en Puerto Rico, Beatriz de la Torre<sup>179</sup>, organizaron la actividad interdisciplinaria en el Centro de Estudiantes del Recinto de Río Piedras de la UPR. Este acontecimiento, nunca mencionado en los textos historiográficos sobre arte en Puerto Rico, quedó immortalizado en la reseña que publicó Ani Fernández Seín<sup>180</sup> en *The San Juan Star*. Ruiz de la Mata, disfrazado de obispo, bendijo a los más de trescientos estudiantes que presenciaron el acontecimiento, seguido por el exorcismo sobre José María Lima<sup>181</sup>. Dividido en tres zonas, utilizaron las esculturas de Rafael Ferrer como accesorios de escenografía. Durante las dos horas del happening, se llevaron a cabo varias unidades de acción: Alana García, colaboradora de Ruiz de la Mata, leía en voz alta el poema *Kaddish* de Allen Ginsberg, Rafael Ferrer encendía velas e inflaba globos. El profesor de ciencias sociales, Robert Hoogendoorn, y su esposa, entraban y salían de los escenarios montados en una Vespa rojo manzana. Ruiz de la Mata circulaba los espacios: una vez dentro de un carro de compras empujado por su esposa, luego montado en un triciclo para niños. De la Torre cargaba una lata de pintura roja, en la cual sumergía su mano y luego incitaba que los espectadores a participar en un apretón de manos. Un niño escucha deslizaba una escultura de Ferrer por las distintas

---

<sup>178</sup> "Exposición de obras de Rafael Ferrer," *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, enero-marzo, 1966, 38.

<sup>179</sup> Beatriz de la Torre (1944-2017) se destacó como crítica de arte en *The San Juan Star* y como periodista investigativa en *El Vocero*.

<sup>180</sup> La Dra. Fernández Seín es catedrática del Departamento de Literatura Comparada de la Universidad de Puerto Rico. Se desempeñó como crítica literaria.

<sup>181</sup> José María Lima (1934-2009) era amigo de Ruiz de la Mata desde que estudiaron bajo Fernández Granell. Lima se desempeñó como profesor de matemáticas en la Universidad de Puerto Rico y como periodista en *El Mundo*. Se reconoce por su poesía, como una de las voces más importantes de la literatura puertorriqueña del Siglo XX. Heredero de la vanguardia latinoamericana y europea, en 1966 publicó su primer poemario, en coautoría con la poeta Ángela María Dávila, titulado *Homenaje al ombligo*, un híbrido entre poemario y libro de artista.

escenografías del happening. El profesor de la Facultad de Derecho y músico de formación clásica, Federico V. Cordero, proveyó una ambientación sonora ecléctica.<sup>182</sup> Un acontecimiento absurdo, chocante y humorístico como el *Happening de los Ruiz* demuestra que Puerto Rico y el centro de educación superior más importante de la Isla estaban al tanto de las tendencias vanguardistas a nivel internacional. Igualmente, conocer la génesis del happening en la Isla y trazar su desarrollo serán útiles al momento de discutir los happenings de Carlos Irizarry en la década del setenta.<sup>183</sup>

Algunas de las piezas que se utilizaron como escenografía del happening se exhibieron en *Ferrer: esculturas* en la sede del Instituto de Cultura Puertorriqueña.<sup>184</sup> Ferrer exhibió 14 esculturas de la serie *HOMOBILI*, el retrato de Ernesto Jaime Ruiz de la Mata y cuatro esculturas policromadas a gran formato, que marcan el comienzo de una nueva serie.<sup>185</sup> Esta fue la primera muestra individual de Ferrer en dicha institución y sirvió como preámbulo para la muestra que se llevó a cabo en junio del mismo año en Pan

---

<sup>182</sup> Ani Fernández Seín, "Help! A Happening (GASP) at the U.P.R.," *The San Juan Star*, 13 de febrero de 1966, Sunday San Juan Star Magazine, 6.

El Prof. Cordero se destacó como guitarrista, dio su primer concierto individual en 1964 en el Museo de Arte de Ponce como parte de las actividades de inauguración de la exhibición de John Balossi, Rafael Rivera García y Olga Dueñas. Viajó el mundo ofreciendo conciertos de guitarra clásica. Se le reconoce como el primero en componer una danza específicamente para la guitarra, titulada Danza Puertorriqueña #3, en 1982.

<sup>183</sup> Se discutirán en el cuarto capítulo del texto.

<sup>184</sup> La primera vez que Ferrer exhibió en el ICP fue en noviembre de 1964, como parte de una convocatoria abierta de la multinacional ESSO, con la asesoría del Instituto de Cultura Puertorriqueña, para artistas menores de 40 años en la Isla —había programas similares en otros países latinoamericanos. El jurado, compuesto por la crítica de arte del Washington Post, Mary Sayre Haverstock (1932), Dr. Osiris Delgado y el artista Julio Rosado del Valle, le otorgó el primer lugar en escultura, un premio en metálico de mil dólares e inclusión de la obra en la Colección ESSO, a Rafael Ferrer por su obra *Cabeza—máscara grande*. Tomás Batista (1935), artista entrenado en los talleres del ICP, obtuvo el segundo lugar con su escultura de piedra *Caracol*. Luis Hernández Cruz (1936) y Olga Albizu (1924-2005) recibieron el primer y segundo premio en pintura, respectivamente. Consulte a: "IC y la ESSO darán premios a 6 artistas," *El Mundo*, 19 de noviembre de 1964, n.p.; "Auspician ICPR y Esso: Dan a conocer los jueces certamen artistas jóvenes," *El Mundo*, 13 de noviembre de 1964, n.p.; "Recibe primer premio de escultura en Concurso Esso," *El Mundo* 26 de noviembre de 1964, n.p.

En abril de 1965, se exhibieron todas las piezas ganadoras del Pan American Union, en Washington DC y luego viajaron al ICP en abril del año siguiente. El arte abstracto dominó en las piezas de los artistas seleccionados, cónsono con la idea de la internacionalización del arte.

<sup>185</sup> Las piezas expuestas eran: *Taimado*; *El Nuevo Reyecito*, *Miss Prissy Pink*; *¡Ay qué pena!*; *Poste multicolor*; *¿Platero, te ayudo?*; *Flourecent* [sic] *green* y otras malas costumbres; *Es Gente Bien*; *El Pensador*; *Desert Nun Beige*; *Blanquito*; *Sourire*; *Real Priming Yellow Chicken*; *El Pobre*; *Ernesto Jaime Ruiz de la Mata*; *Alias*, *Un Nuevo Héroe*; *A sus pies*; *Superman*.



American Union en Washington, DC.<sup>186</sup> La revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña dio noticia de esta, acompañada de 4 fotografías que capturaban el aspecto de la sala de exposición. Las piezas de Ferrer se desplegaron en el suelo del ICP, un edificio con claras referencias al *Beaux-Arts*<sup>187</sup>, en varios pedestales alrededor de la sala (Fig. 31). Los ensamblajes aludían nuevamente al proletariado gracias a los materiales utilizados: metales, cartones, maderas y plásticos descartados y tomaban el espacio aburguesado del Antiguo Casino, marcando una disonancia evidente entre el espacio lujoso y la crudeza de la obra. Según José Gómez Sicre, estos *HOMOBILI*, adaptaciones de maquinaria a la figura humana, eran una crítica del comportamiento mecanizado asumido por la humanidad bajo el impacto de una sociedad altamente mecanizada.<sup>188</sup>

La inclusión de Ferrer como parte del calendario expositivo del ICP sería una gran victoria para el arte de vanguardia. Dos años antes, Ferrer redactó una carta dirigida al fundador del ICP, Ricardo Alegría, quien fungió como su director ejecutivo desde su fundación en 1955 hasta el 1973. Titulada *The Ostrich* y publicada en la sección de *Letters to the Editor* del rotativo *The San Juan Star* el 2 de enero de 1964, Ferrer reaccionó a un comentario realizado por Alegría donde describía al puertorriqueño como tímido, incierto e inseguro.<sup>189</sup> Comparando a Alegría con un avestruz con su cabeza bajo tierra, aislado de su alrededor, Ferrer expresaba sus frustraciones con la definición de cultura puertorriqueña que fijaba y defendía el ICP. La programación de la institución promovía una cultura aislada, fosilizada e inmune a los acontecimientos foráneos, y, por ende, rechazaba

---

<sup>186</sup> Ferrer exhibió 21 esculturas en Pan American Union: *Alias; Mykonos, Superman; Sourire (Smile); Voyeur, Not for War, A New Sign I, A New Sign II, More of the Same Shame; The Thinker after Rodin; Mr. Cool I; Mr Cool II; The New Think; Are All Young Executives Doomed?; Para Alberto Giacometti I; Para Alberto Giacometti II; You BM; She BM; They BM; Three Times a Day; Untitled*.

<sup>187</sup> El estilo *Beaux-Art* era preferido por la élite puertorriqueña de la época, ya que reaccionaba al estilo Spanish Revival, inspirado en las estructuras hispano-californianas, utilizado por los estadounidenses en sus estructuras tras la invasión de 1898.

<sup>188</sup> José Gómez Sicre, "Rafael Ferrer of Puerto Rico," en *Contemporary Latin American Artists: Exhibitions at the Organization of American States, 1965-1985*, ed. Annick Sanjurjo (Metuchen, Nueva Jersey: Scarecrow Press, 1993), 73.

<sup>189</sup> En la primera plana de *The San Juan Star* del 23 de diciembre de 1963, se publicó el titular: "'Inferiority Complex' Prevails in Puerto Rico, Says Alegría". En el corto artículo, Alegría describió al puertorriqueño desde una perspectiva antropológica y comenta: "If you ask me to define the Puerto Rican character as an anthropologist, I would do it in two words: inferiority complex [...] Because Puerto Rico has been a colony so long, there has been very little opportunity for our people to learn their own heritage".

cualquier expresión artística que corrompiera los cimientos de esa identidad cultural. Ferrer culminó su escrito así:

I for one, and there are others of my generation, who, although involved in work which should move us near the I.P.C. and its programs cannot help but feel that this is an impossibility. The reasons are obvious and well known. A rigid dogmatism, prehistoric concepts as to the development of art history, and what perhaps is most disturbing: this almost pathological obsession where folklore native handicrafts, and quaint customs are passed for a high cultural tradition—Our Puerto Rican Tradition.

I dare to say, and obviously I speak for myself, that anyone seriously at work in any form of expression in the tradition of the advances achieved by vanguard artists in this century must find a route independent from the programs of the I.P.C. This is neither bad nor good—merely a reality. As a Puerto Rican intent on changing this reality I feel free from Dr. Alegria's [sic] self-imposed inferiority complex<sup>190</sup>.

La crítica pública dirigida hacia el ICP tuvo sus consecuencias, dado que fue esta institución gubernamental la que acabó apoyando a los artistas vanguardistas, no solo aportando respaldo económico para el envío de obras y anuncios en revistas especializadas extranjeras, sino que con la adquisición obras vanguardistas para su colección permanente, como se comentará en el próximo capítulo. Antes que Ferrer, Alegría ya había sido criticado por la postura cultural que encaminaba el ICP. En 1962 el rotativo *The Island Times* publicó dos cartas al editor a raíz de la publicación del artículo titulado *Cultural Debate* de Earl Parker Hanson<sup>191</sup>, escritas por los artistas Rafael Rivera García y Frances del Valle. La preocupación de Rivera García recaía en la identidad cultural puertorriqueña que promovía el ICP y el monopolio que la institución tenía sobre la cultura:

All of these decisions as regards the arts, have been limited to fabrication arbitrarily a manner of working which obeys his regional interpretation of culture. In their desperate attempt to objectivize culture the regionalists exclude from the local scene abstract paintings, sculpture in its contemporary phase and other 'strange' and mystifying (to them) forms of expression<sup>192</sup>.

Fueron palabras fuertes para un hombre que, en 1964, hizo un piquete frente al Museo de la Universidad por la compra de 'chatarra'. Frances del Valle reaccionó a la carta de

---

<sup>190</sup> Rafael Ferrer, "The Ostrich," *The San Juan Star*, 2 de enero de 1964, Letters to the Editor, 16.

<sup>191</sup> En 1935, Earl Parker Hanson llegó a Puerto Rico para fungir como Secretario de la División de Planificación del Puerto Rico Reconstruction Administration (PRRA), una agencia creada por el New Deal del Presidente Frank Delano Roosevelt. Estableció una estrecha amistad con el quien sería el primer gobernador electo, Luis Muñoz Marín. Publicó varios textos relacionados a la llegada de la modernidad a Puerto Rico, entre ellos: *Transformation: The Story of Modern Puerto Rico* (1955); *Puerto Rico: Land of Wonders* (1960); *Puerto Rico: Ally for Progress* (1962). Fue columnista de *The Island Times*.

<sup>192</sup> Rafael Rivera García, *The Island Times*, 1 de junio de 1962, 5.

Rivera García y dejó claro que: “It is true that certain official agencies, prominent intellectuals and art-fanciers encourage and stimulate an art that leans towards a growing national cultural purism”<sup>193</sup>. No obstante, defendía la postura del ICP y el apoyo que brindaba a los artistas ‘regionales’, ya que la institución había invertido tiempo y dinero en la carrera de dichos artistas.

La muestra logró poca cobertura mediática y fue William W. Overbey, el gran partidario de la vanguardia local, el que redactó la reseña *An Eye for the Absurd* publicada en *The San Juan Star*. En ella, Overbey trazaba nuevamente la relación de la obra de Ferrer con el dadaísmo, pero destacaba que, a la vez, eran obras que comentaban críticamente la sociedad pudiente contemporánea, al utilizar materiales descartados. No obstante, contrario a los dadaístas, quienes incorporaban un elemento político a su trabajo, la obra de Ferrer evitaba el mensaje moralista, resaltando la belleza, factura e imaginación del artista puertorriqueño. El crítico señalaba que, sobre todo, la obra de Ferrer se destacaba por su contenido irónico, burlón y honesto: “Many of Ferrer’s pieces wear garish coats of shiny bright enamel screaming for the passerby’s attention, gaining a minute for a glossy pitch and that’s what it’s like OUT THERE. Out on the neon streets of the new illusion and Rafi Ferrer’s reality”<sup>194</sup>.

Para el ensamblaje antropomorfo *Cabeza* (ca. 1965, Fig. 32), una de las piezas más icónicas de la muestra, Ferrer utilizó la maquinaria de un reloj de pared pintado de verde esmeralda como el rostro de la figura y un tubo de metal para simular el cuello. Colocó una cadena de eslabones gruesos alrededor del cuello de la figura. El torso de la figura estaba construido de una plancha de acero que, además, daba estabilidad estructural a la pieza. Tanto el cuello, como la cadena y el torso estaban pintados en un rojo intenso y brillante. El cartel de la muestra (Fig. 33), creado por el director del taller de serigrafía del ICP, Lorenzo Homar, integró la imagen de *Cabeza* como elemento principal del diseño. Homar empleó colores llamativos para crear el cartel, la pieza flota sobre un rosa fluorescente, en sintonía con los colores que utilizó Ferrer en la muestra.

Días antes de culminar la exhibición en el ICP, Ferrer presentó en La Casa del Arte una exhibición donde mostraba dibujos, collages y grabados. En la reseña que publicó el

---

<sup>193</sup> Frances del Valle, *The Island Times*, 15 de junio de 1962, n.p.

<sup>194</sup> William W. Overbey, "An Eye for the Absurd," *The San Juan Star*, 6 de febrero de 1966, Sunday San Juan Star Magazine, 6.

periódico *El Mundo*, la reportera Alba Raquel Cabrera comentaba que la muestra era una recopilación de obras con la temática del desnudo, producidas y exhibidas desde el 1964 hasta el presente. También en esta reseña Ferrer le reveló a la reportera que su “obra no era fácil, ya que está entre las corrientes internacionales que hasta hace poco no tenían mucha aceptación en Puerto Rico, pero que ya la Isla está cambiando y comienza a aceptarla”<sup>195</sup>. Esta aceptación que comenta Ferrer fue clave para el desarrollo de arte vanguardista o experimental en la década de 1970.

## 2.5 Ernesto Jaime Ruiz de la Mata: entre la crítica y el POP

The cocktail-culture circuit promptly dubbed him ‘Ruiz de la Lata’ and since he is exiled in Humacao for this teaching year, that was to be that<sup>196</sup>.

-William W. Overbey

Este apartado se discutirá la obra artística del ya mencionado Ernesto Jaime Ruiz de la Mata, uno de los críticos de arte más controvertidos de la época de estudio y que comenzó su carrera en el arte como artista. Ruiz de la Mata a menudo ha sido pasado por alto en los anales de la historia del arte de Puerto Rico. Discípulo de Eugenio Fernández Granell, Ruiz de la Mata participó de la exhibición surrealista en 1956 y fue miembro fundador del Mirador Azul<sup>197</sup>. Su primera muestra individual en la isla se tituló *Abstracciones*, donde exhibió 22 pinturas con influencia de Pollock, Kline y la caligrafía Zen.<sup>198</sup> Obras de composición sencilla y de paleta limitada de color -negro, amarillo y rojo- Ruiz de la Mata tomaba como referencia el texto de Henry Miller<sup>199</sup> *To Paint is to Love Again* publicado en el 1960. Con títulos como *Abstracción amarilla* y *Abstracción*

---

<sup>195</sup> Alba Raquel Cabrera, "Inauguran Exposición Obras Rafael Ferrer," *El Mundo*, 17 de marzo de 1966.

<sup>196</sup> William W. Overbey, "Pop Goes the Easel," *The San Juan Star*, 6 de diciembre de 1964, Sunday San Juan Star Magazine, 6.

<sup>197</sup> El Mirador Azul exhibió un portafolio realizado por los artistas miembros en el Museo de la Universidad en 1958.

<sup>198</sup> Iris M. Zavala, "Pintor primordialmente abstracto Ernesto Jaime Ruiz expone en el Museo de Universidad," *El Mundo*, 26 de febrero de 1963, 10.  
La muestra se exhibió en el Museo de la Universidad del 19 de febrero al 8 de marzo de 1963.

<sup>199</sup> Henry Miller (1891-1980) se destacó en el campo de la literatura por retar la norma literaria, intercalando en sus escritos aspectos biográficos, crítica social, reflexiones filosóficas, misticismo y la asociación libre del surrealismo. Sus novelas *Tropic of Cancer*, *Tropic of Capricorn* y *Black Spring* fueron censurados en Estados Unidos por su contenido erótico hasta el 1964, cuando la Corte Suprema revocó la desaprobación.

*disonante*, Ruiz de la Mata presentó obras donde suprimía totalmente la representación y exploraba la autonomía de la pintura.<sup>200</sup>

En su segunda muestra individual titulada *POP* (1964), Ruiz de la Mata selló su destino como transgresor de la escena artística local, puesto que fue la primera exhibición de arte pop en la isla.<sup>201</sup> La única fotografía de la instalación de la muestra (Fig. 34) presenta la distribución de siete de las doce pinturas/ensamblajes/collages en la sala de exhibición.<sup>202</sup> Los lienzos de mediano formato eran composiciones altamente gráficas, colores planos y paleta cromática limitada a colores primarios y el negro, formas geométricas que recuerdan a las señalizaciones de la ciudad (como se evidencia en la pieza *Paso de zebra*), tipografías sustraídas de la cultura popular (como la K del logo de la compañía de alimentos Kellogg's) y obras que aluden a otros artistas POP (como la pieza titulada *Après Thibaud* [sic], Figs. 35 y 36). Los ensamblajes (como *Love* que hizo en colaboración con Alana García Bulnes) y los objetos encontrados como la boca de incendio (titulada *Object trouvé: bouche d'incendie*, no presente en la fotografía, Fig. 35), hacían referencia a los objetos encontrados de Marcel Duchamp.<sup>203</sup>

Un año antes de que Ruiz de la Mata presentara su segunda muestra individual, el artista californiano Wayne Thiebaud (1920), conocido por sus composiciones coloridas representando objetos mundanos, produjo una serie de pinturas en torno a las máquinas expendedoras de dulces, o *gumball machines* (Fig. 36). La obra de Thiebaud se acercaba a una mirada personal nostálgica y al disfrute de los placeres simples de la vida. Ruiz de la Mata hizo referencia a esta serie de pinturas en la pieza *Après Thibaud* [sic] (Fig. 37), que

---

<sup>200</sup> A pesar que la obra de Ruiz de la Mata proponía un acercamiento metafísico a la pintura, su sentido de humor cínico y agudo aparecía en la última página del opúsculo de la muestra, donde incluía el poema en prosa *A Very Short Story* de Josef Albers: Tres 'connoisseurs' /se encontraron en una galería / ante una exhibición. / Finalmente, uno exclamó: '¡Hum!' / El otro dijo: '¿Hum?' / Y el tercero: 'Hum.' /Eso fue todo lo que se dijo /y todos comprendieron.

<sup>201</sup> Durante 22 de abril a 22 de mayo de 1966 la Galería Marlborough, en colaboración con el Instituto de Cultura Puertorriqueña, la Galería Colibrí y el Museo de Arte de Ponce, exhibieron la muestra titulada *11 Artistas POP: La Nueva Imagen* (Anejo 3). Presentaron 27 obras gráficas de 11 artistas estadounidenses. La exhibición posteriormente se trasladó en el Museo de Arte de Ponce e inauguró el 10 de junio de 1966.

<sup>202</sup> Se exhibieron: *Abstracción en amarillo y negro*, *Composición Zen*, *Esperando a Godot*, *Godot*, *Paso de zebra*, *Homenaje a Mondrian*, *'Sherwin Williams 750'*, *Object trouvé: bouche d'incendie*, *'Après Thibaud'*, *Erastóstenes, o la infancia de un líder*, *Acumulación Núm. 1* y *'Love'*.

<sup>203</sup> Una foto de la pieza *Boca de incendio* y *Collage* se incluyeron en el primer volumen de la publicación bimensual dirigida por Luis A. Rosario Quiles, titulada *Versiones: cuadernos de poesía y pintura puertorriqueña actual*. Consulte a: Luis A. Rosario Quiles, "Homenaje a Francisco Matos Paoli," *Versiones* 1 (septiembre 1966).

consistía en una composición de círculos sobrepuestos sobre un fondo blanco, una síntesis de los ‘dulces’ dentro del globo de cristal de la máquina, y una tablilla en madera adherida a la parte inferior de la obra, donde colocó el propio objeto, una máquina de dulces. Ruiz de la Mata exhibió unos ensamblajes compuestos por agrupaciones de varias cajas de fósforos, que intervino con imágenes sustraídas de libros y revistas. Como se puede apreciar en *Collage* (Fig. 38), Ruiz de la Mata intervino el exterior y el interior de las cajas. En ocasiones, dejaba los fósforos. Estas piezas eran yuxtaposiciones de fotografías de personajes de la historia, como fotografías del cuerpo femenino desnudo, detalles de obras de arte occidental, autorretratos, un sinnúmero de imágenes que referencian el bombardeo visual de la cultura contemporánea.

Ruiz de la Mata continuó su labor y presentó *Sherwin Williams 750* en la muestra colectiva que se llevó a cabo en el mismo museo durante en 1964; una muestra abarcadora que contó con la participación de 42 artistas y un total de 45 obras (Fig. 39). El ensamblaje *Sherwin Williams 750* consistía en una lata de pintura comercial clavada a un trozo de panel de madera pintado de blanco. Del orificio que causó el clavo se derramaba la pintura amarilla, dejando un trazo chorreado de pintura, que se empozaba en una pequeña la tablilla adherida a la parte inferior del soporte. Ruiz de la Mata invitaba al espectador al juego, a cuestionar los propios conceptos de la pintura y los materiales con cuales se asocian. La lata, clavada y martirizada, puede recordar a una de las imágenes más representadas en la historia del arte occidental, Cristo en la cruz. De esta manera, Ruiz de la Mata revisitaba la historia de la pintura como medio. La pieza de Ruiz de la Mata destacaba en una sala con piezas de paleta cromática oscura, composiciones complejas y género tradicionales dentro de la historia del arte, y esta pieza simple de fondo claro y *rara* dio que hablar.<sup>204</sup> Tal como mencionó William W. Overbey, gracias a la pieza *Sherwin Williams 750*, Ruiz de la Mata recibió el apodo, Ruiz de la Lata. El artículo de Overbey logró esclarecer las tendencias y gustos de los creadores y consumidores del arte local, cuando comentó: “Ernesto Jaime Ruiz de la Mata opened a one-man show at the University of Puerto Rico’s Art Museum a week ago. *It’s still there unless the neo-Campeche Oller crowd has squeezed it out. Jimmie’s gone ‘pop’*”<sup>205</sup>. Overbey era

---

<sup>204</sup> De las 45 obras expuestas, solo *Pintura* y *Variación en azul*, de Frances del Valle y Luis Hernández Cruz respectivamente, eran de corte abstracto. El único ensamblaje era la de Ruiz de la Mata, y el único que utilizó ‘nuevos materiales’.

<sup>205</sup> Overbey, "Pop Goes the Easel," 6. Énfasis de la autora.

consciente que el arte local se inclinaba por producir obras tradicionales y figurativas ignorando las tendencias contemporáneas post Segunda Guerra Mundial. Overbey concluyó su escrito con una nota profética:

Puerto Rican art needs an antidote to the creeping pomp that is beginning to embalm in solemn archives good work and bad, contemporary and classical, imitative and original. The fact that the island has galleries, a couple of museums and an Institute of Culture does not mean it has culture. / The island intelligentsia by and large pays homage to sophisticated culture which does not exist (Campeche and Oller do not make a tradition), a folk culture that is no longer a mass culture and through misuse and disuse is dying, and a future culture that is not coming. The Esso Contest for Young Artists exhibit, currently at the Institute of Culture, is evidence that the majority of the island's better artists are either over 40 or working somewhere else. / Ernesto Jaime Ruiz de la Mata is not the answer but he is perhaps a hint<sup>206</sup>.

Overbey hizo un llamado a la clase artística de la Isla para que reevaluara sus posturas intransigentes sobre qué constituía el arte puertorriqueño. Precisamente estas posturas continuaron dominando la historiografía de arte en Puerto Rico, de tal manera que se censuraron y omitieron *a priori* propuestas artísticas y artistas que no concordaban con sus teorías, como le sucedió a Villamil y a Ruiz de la Mata. Ferrer fue un fenómeno aparte, ya que no fue víctima de la censura, aunque sí fue centro de crítica y controversia en Puerto Rico, lo que le llevó a encaminarse a un complejo proceso de autoexilio.

En este capítulo se ha esbozado las primeras exhibiciones de vanguardia en Puerto Rico durante la primera mitad de la década de los sesenta. Estos pioneros vanguardistas tenían raíces en la tradición de la vanguardia histórica europea, tomando el surrealismo y el dadaísmo como referentes para crear su obra. Una revaluación de los artículos periodísticos de la época revela la resistencia que sufrieron algunos de los artistas de parte de la comunidad artística o crítica. Los autores de estas notas de prensa se convirtieron en los primeros cronistas del arte vanguardista en la Isla. Como se ha podido observar, algunos autores defendían el arte figurativo como el vehículo indicado para reafirmar una independencia cultural y nacional. El repudio a las vanguardias, como se ha podido establecer, fue debido a la escasez de comentarios políticos locales. Comienzo el próximo capítulo elaborando comentarios sobre el regreso a la Isla de la nueva cepa de artistas vanguardistas quienes, al igual que Ferrer y Villamil, se educaron fuera de Puerto Rico. Se intentará trazar una cronología de exhibiciones entre 1966 y 1970. Esta nueva etapa

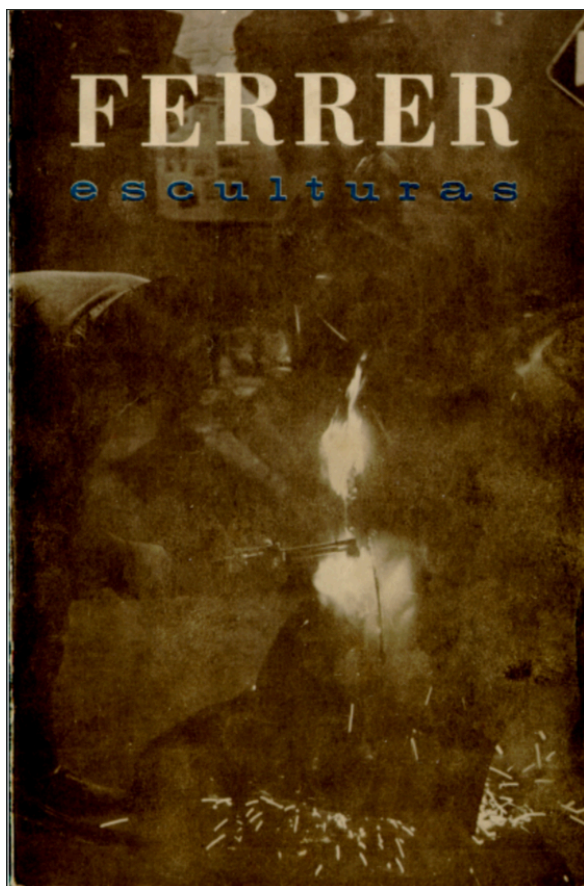
---

<sup>206</sup> Overbey, "Pop Goes the Easel," 6.

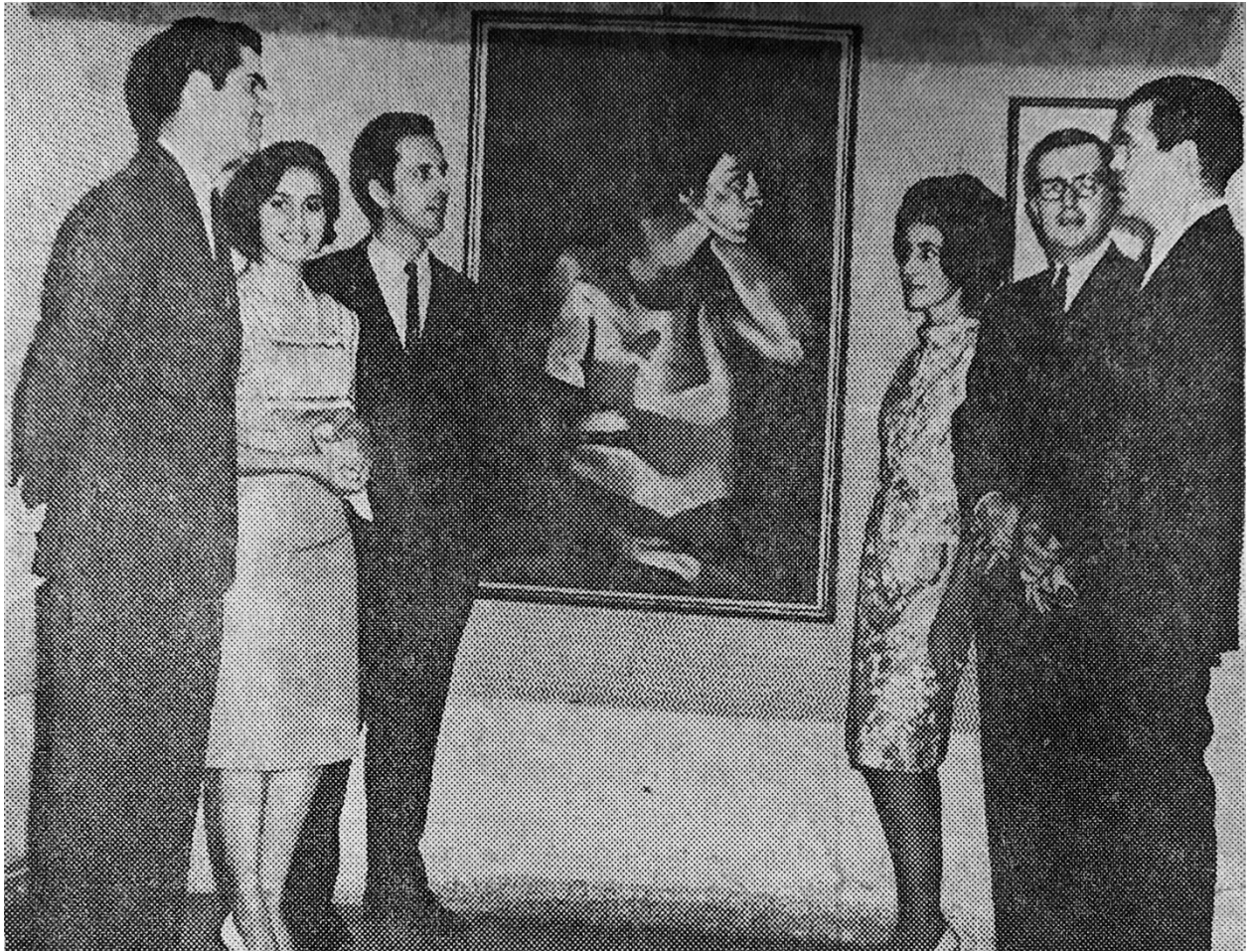
vanguardista en la Isla se separa de las referencias neodadaístas y se acerca a tendencias como el *hard-edge*, *op art*, *Finish-fetish*, minimalismo y arte conceptual. Se verá cómo esta nueva vanguardia fue insertándose en las colecciones permanentes de varias instituciones públicas como el Ateneo y el Instituto de Cultura Puertorriqueña. Sobre todo, se discutirá la importancia del Recinto Universitario de Mayagüez (RUM, UPR) como promotor e impulsor de la vanguardia local e internacional. Se discutirá, además, el rol de la galería La Casa del Arte, la crítica de arte y los documentales ESSO como espacios de apoyo a la nueva vanguardia.



## Figuras Capítulo 2



**Figura 10 y Figura 11.** Portada y contraportada del catálogo *Ferrer Esculturas*, en el Museo de la Universidad de Puerto Rico en 1964.



**Figura 12.** Grupo de coleccionistas en la noche de inauguración de la exhibición *Muestra de las colecciones: Tur, Conde III, Rosa Silva y Arrarás Mir*, presentada en el Museo de la Universidad del 11 de agosto al 22 de septiembre de 1964. De izquierda a derecha: José Enrique Arrarás, Astrid Mangual; Francisco Rodón; Olga N. de Conde; Amaury Rosa Silva y Carlos Conde III. Foto originalmente publicada en *El Mundo*, 17 de agosto de 1964.





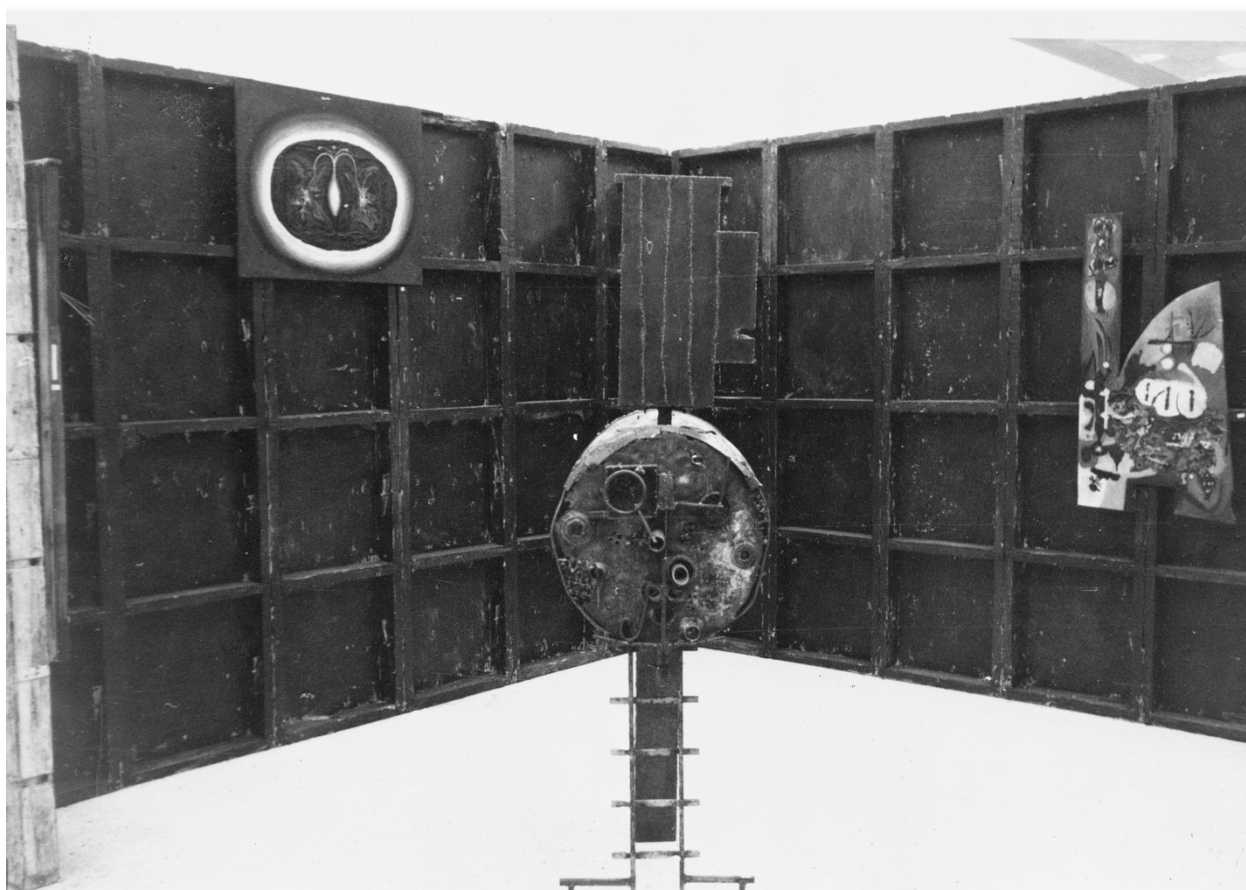
**Figura 13.** Rafael “Chafó” Villamil dentro del laberinto en *2 pintores*, exhibición en el Museo de la Universidad de Puerto Rico, 1961. Imagen cortesía de Rafael ‘Chafó’ Villamil.



**Figura 14.** Aspecto de la muestra *2 pintores*, exhibición en el Museo de la Universidad de Puerto Rico, 1961. Imagen cortesía de Rafael ‘Chafó’ Villamil.



**Figura 15.** Rafael “Chafó” Villamil dentro del laberinto en *2 pintores*, exhibición en el Museo de la Universidad de Puerto Rico, 1961. Imagen cortesía de Rafael ‘Chafó’ Villamil.



**Figura 16.** Aspecto de la muestra *2 pintores*, exhibición en el Museo de la Universidad de Puerto Rico, 1961. En primer plano, la pieza *Figura*, una escultura de Rafael Ferrer, y a la izquierda en el fondo una pintura de Villamil. Imagen cortesía de Rafael ‘Chafó’ Villamil.





**Figura 17.** Rafael Ferrer, *Figura*, 1953, óleo sobre lienzo, 40" x 25", Colección del artista. Imagen contenida en el libro *Rafael Ferrer*, pág. 18.



**Figura 18.** Rafael Ferrer, *Sin título*, 1960, óleo, collage de trampa de ratón, ganchos de metal, masilla y aluminio sobre madera, 35" x 20 3/4", Colección Françoise Ferrer. Imagen originalmente publicada en *Retro/Active: The Work of Rafael Ferrer*, pág. 20.





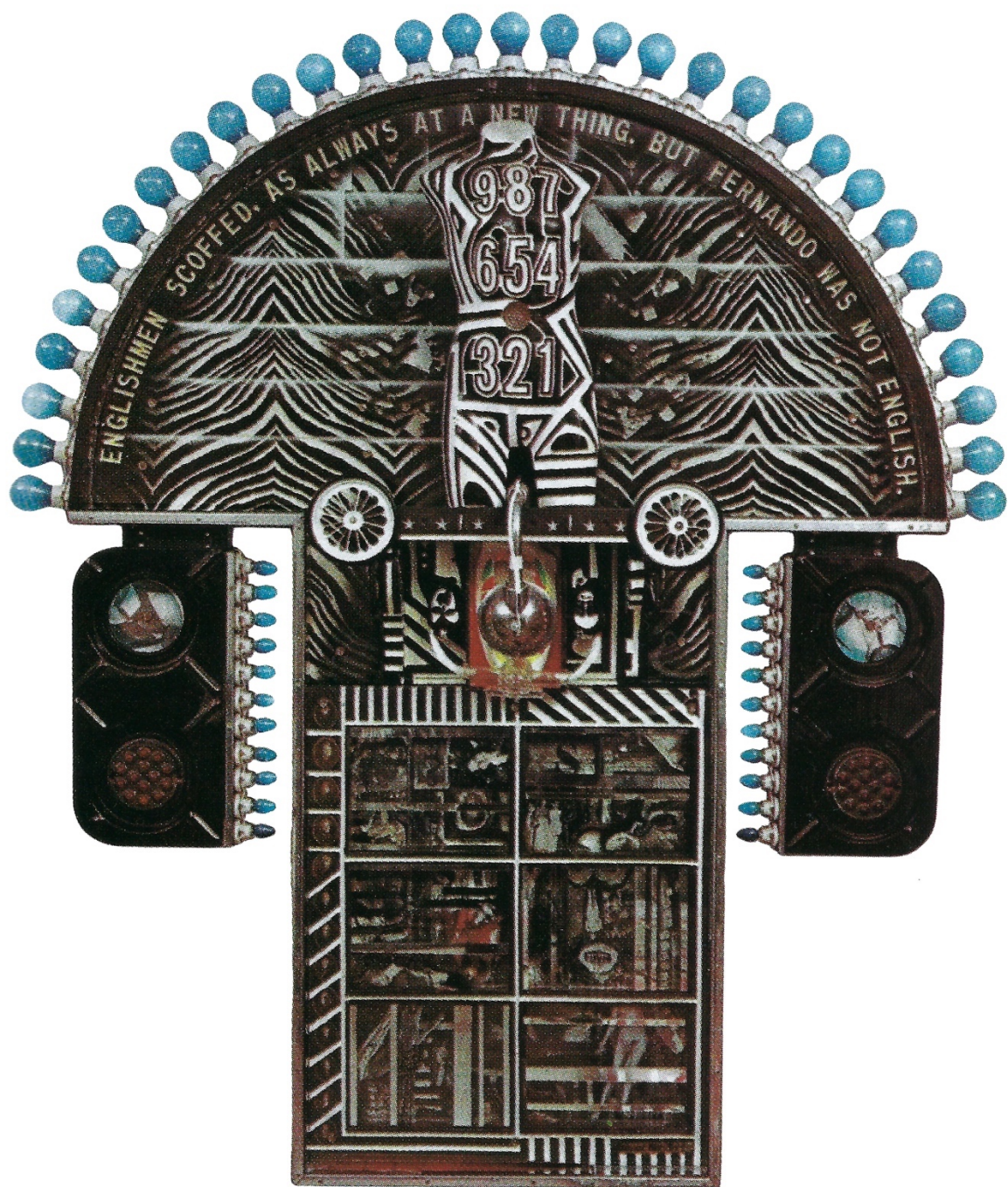
**Figura 19.** Rafael ‘Chafó’ Villamil, *El Rey y sus 7 reinas*, 1957, medio mixto, 78” x 52”.  
Imagen cortesía Rafael ‘Chafó’ Villamil.





**Figura 20a y b.** Rafael 'Chafó' Villamil, *Sin título*, 1959, marco de acero collage medio mixto, dimensiones no disponibles, Colección privada. Imagen cortesía Rafael 'Chafó' Villamil.





**Figura 21.** Rafael Villamil, *Englishman Scoffed as Always at a New Thing, But Fernando Was Not English*, 1965, medio mixto sobre panel, 72" x 54", Colección del artista.

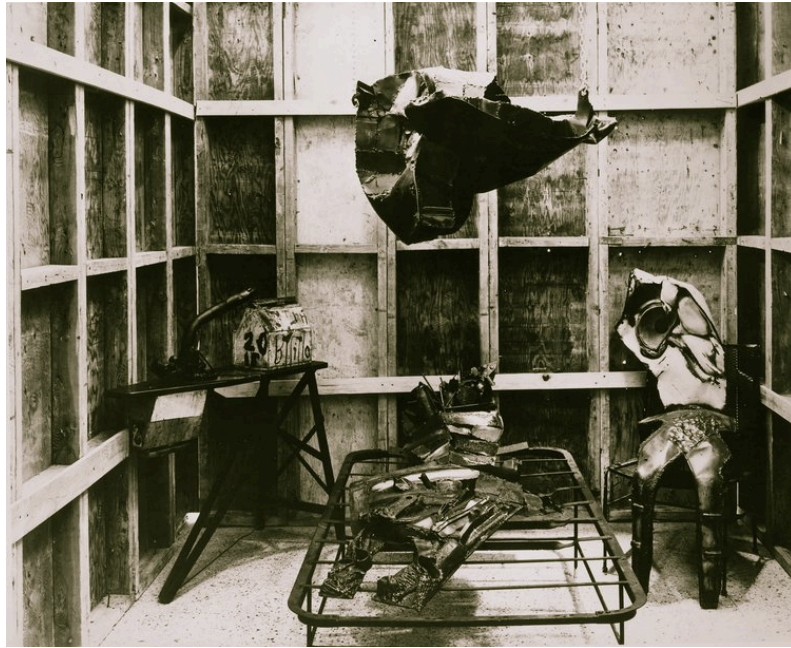


**Figura 22.** Martí, Flores, Prieto y Watchel, *Ferrer Esculturas*, 1964, cartel serigráfico, 26  $\frac{3}{4}$ " x 18  $\frac{3}{4}$ ". Imagen cortesía Museo de Historia, Antropología y Arte.



**Figura 23.** Vista de instalación, *Ferrer Esculturas*, en el Museo de la Universidad de Puerto Rico en 1964. Imagen cortesía del Centro de Documentación de Arte Puertorriqueño, Museo de Historia, Antropología y Arte, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.





**Figura 24.** Rafael Ferrer, *Tableau*, 1964, dimensiones variables, Museo de la Universidad de Puerto Rico, Río Piedras. Imagen cortesía [www.rafaelferrerstudio.com](http://www.rafaelferrerstudio.com).



**Figura 25a y b.** *Cama y Mesa de Tableau*, 1964, metal soldado, dimensiones variables, Museo de la Universidad de Puerto Rico, Río Piedras. Imágenes cortesía [www.rafaelferrerstudio.com](http://www.rafaelferrerstudio.com).



**Figura 26.** Rafael López del Campo, *Niña con cemi*, 1964, bronce y mármol, 9 ¼" x 9 ¾" x 8 5/8", Colección Reyes Veray.



**Figura 27.** Rafael Ferrer, Sin título (MAQUINILLA), 1964, hierro pintado, 29" x 10" x 10", Art Museum of the Americas Collection.



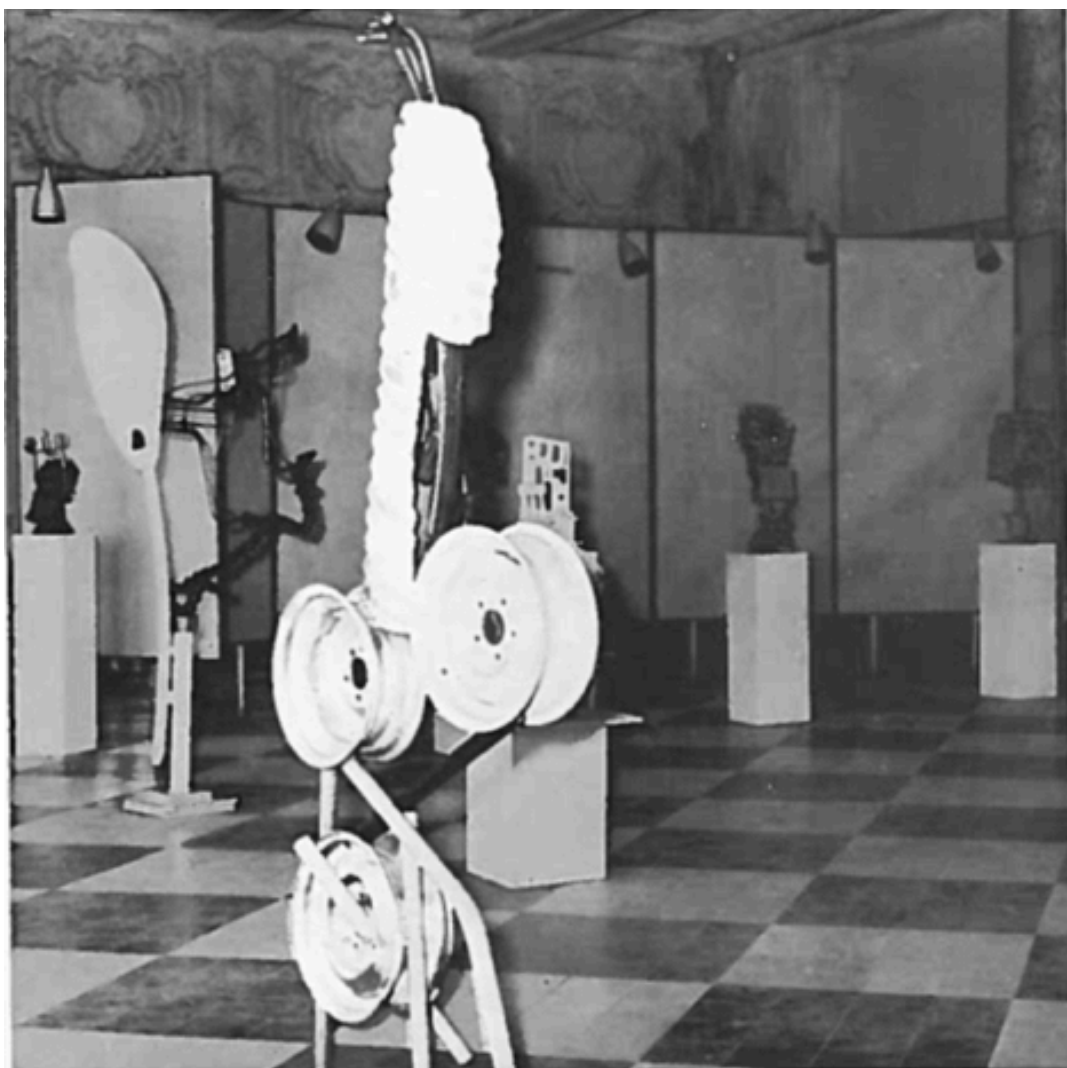
**Figura 28.** Imagen digital del periódico *El Mundo*, 10 de marzo de 1965, página 7.

**Figura 29.** Imagen digital de la portada de *San Juan Review*, edición marzo 1965.

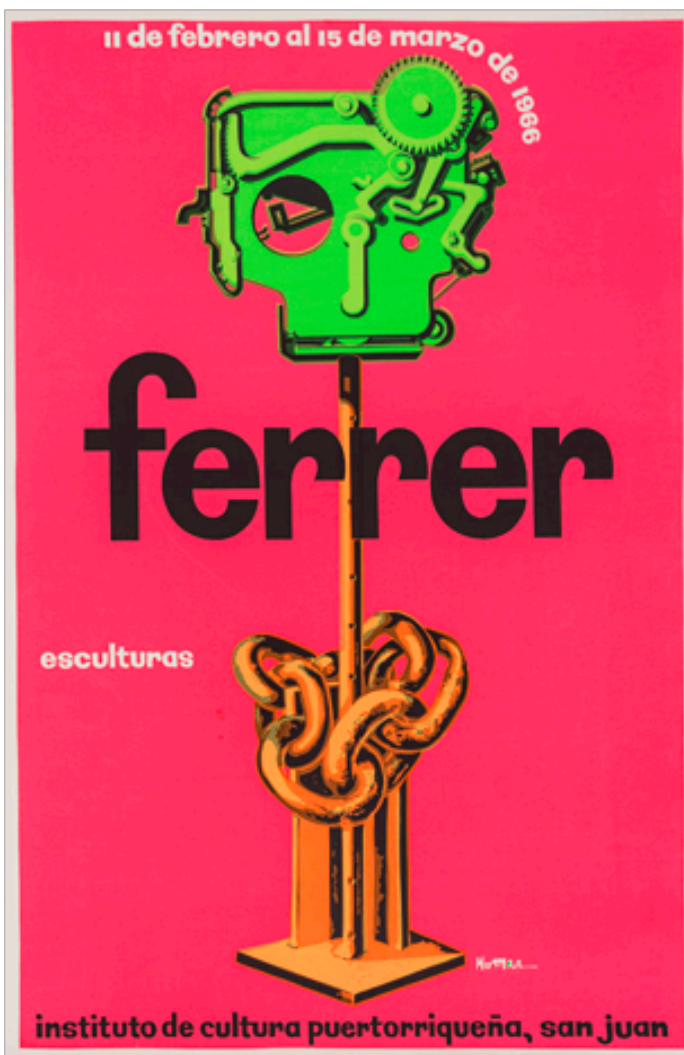


**Figura 30.** Rafael Ferrer, *Ernesto Ruiz de la Mata*, 1962, ensamblaje en metal, 32" x 8" x 8", colección privada. Imagen originalmente publicada en *Puerto Rico: Arte e Identidad*, pág. 267.





**Figura 31.** Vista de exhibición *Ferrer: Esculturas*, 11 de febrero al 15 de marzo de 1966, en el Instituto de Cultura Puertorriqueña. Imagen contenida en la *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, número 30.



**Figura 32.** Rafael Ferrer, *Cabeza*, ca. 1965, hierro y pintura fluorescente, 26 ¾" x 9" x 9", Colección Art Museum of the Americas, Organization of American States, Gift of ESSO Standard Oil of Puerto Rico.

**Figura 33.** Lorenzo Homar, *Ferrer esculturas*, 1966, cartel serigráfico, 29 7/8" x 19 5/8". Imagen cortesía Museo de Historia, Antropología y Arte, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.

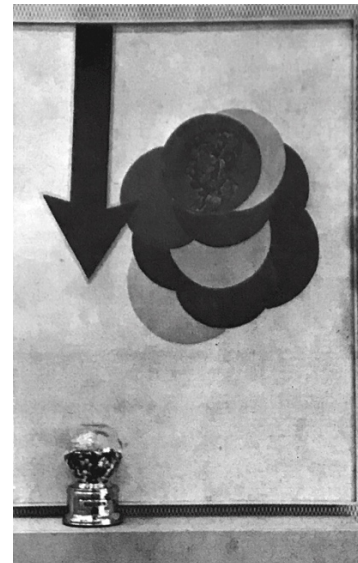




**Figura 34.** Vista de instalación *POP*, exhibición Ernesto Jaime Ruiz de la Mata en el Museo de la Universidad, 25 de noviembre - 11 de diciembre de 1964. Imagen cortesía del Centro de Documentación de Arte Puertorriqueño, Museo de Historia, Antropología y Arte, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.



**Figura 35.** Ernesto Jaime Ruiz de la Mata, *Object trouvé: bouche d'incendie*, s.f. Imagen originalmente publicada en *Versiones: cuadernos de poesía y pintura puertorriqueña actual*, no. 1, septiembre 1966.



**Figura 36.** Wayne Thiebaud, *Jawbreaker Machine*, 1963, óleo sobre canvas, 26" x 31 ½", Colección Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City, Missouri.

**Figura 37.** Ernesto Jaime Ruiz de la Mata, *Après Thibaud*, s.f., medio mixto, dimensiones variables. Imagen publicada originalmente en *The San Juan Star*, 6 de diciembre de 1964, pág. 6.



**Figura 38.** Ernesto Jaime Ruiz de la Mata, *Collage*, s.f., medio mixto. Imagen originalmente publicada en *Versiones: cuadernos de poesía y pintura puertorriqueña actual*, no. 1, septiembre 1966.





**Figura 39.** Vista de instalación *Exhibición Colectiva*, en la cual participaron 45 artistas activos en la escena de arte en Puerto Rico, 19 de mayo - 19 de junio de 1964. Imagen cortesía del Centro de Documentación de Arte Puertorriqueño, Museo de Historia, Antropología y Arte, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.

### CAPÍTULO 3: Las vanguardias y el ‘establishment’: aceptación y controversias

[...] it is high time someone has the courage to speak and force the Puertorriquenos [sic] to pull their heads out of the sand and stop playing ostrich.

En este capítulo se discutirá el arte vanguardista que se desarrolló en la Isla a partir de mediados de la década del sesenta. El regreso en 1966 de los artistas criados en Nueva York trajo a la Isla una visibilidad de nuevos estilos ya establecidos en las escenas del arte internacional, como el arte op, cinético, *hard-edge* y minimalismo. Los artistas de vanguardia recién llegados a la Isla vieron al artista Luis Hernández Cruz como un aliado, ya que a través de su desempeño como asistente del Director Ejecutivo del ICP (1964-1968) y como director de la Cátedra de las Artes del Ateneo (1966-1971, Apéndice 15), se abrieron las puertas a los nuevos artistas y se adquirieron sus trabajos para sus colecciones. Además, Hernández Cruz fue la figura unificadora de los grupos, formando parte del conjunto estructuralista, que exhibió entre 1967 y 1968 en varias salas en la Isla y Nueva York.

Contrario al caso de Rafael Ferrer, el arte de avanzada de mediados de los sesenta llega en un momento donde había un vacío de voces críticas en los rotativos. Como ya mencionamos, en 1966 William Overbey, el crítico de *The San Juan Star*, había dejado de escribir para ese periódico. Durante los dos años que el periódico se quedó sin crítico de arte, continuaron publicando cortas notas de prensa y comunicados de prensa de las exhibiciones, acompañados de varias fotografías de las piezas exhibidas. Es gracias a estas publicaciones que conocemos la evidencia de varias de las exhibiciones vanguardistas que se llevaron a cabo del 1966 al 1968. No obstante, no había el mismo acervo crítico que a principios de los sesenta. El panorama de la crítica cambió cuando la revista neoyorquina *theARTgallery Magazine* dedicó una edición especial sobre el arte en Puerto Rico. Los comentarios acerca los artistas de la Generación del 50, la labor del ICP y de la Universidad de Puerto Rico, entre otros asuntos, desató entonces un debate que se discutió en la sección de las Cartas al editor del *The San Juan Star*. A pesar del vacío crítico, este periodo estará caracterizado por el interés de compañías e instituciones fuera de Puerto Rico en el arte abstracto y experimental. Un ejemplo de esto es la iniciativa de exhibición y publicación *La Nueva Vida*, de 1966, y el filme *Nueve Artistas de Puerto Rico* (1967), financiando por ESSO.

### 3.1 Abriendo brecha: Carlos Irizarry y la Galería 63

El 8 de diciembre de 1966, el rotativo El Mundo publicó una nota de prensa anunciando la apertura de una nueva galería en el número 63 de la Calle Fortaleza en el Viejo San Juan y el regreso del joven artista Carlos Irizarry. La fotografía que acompañó la noticia capturó a Irizarry y su esposa, Monina Mercado, en el escritorio de la galería, mientras en las paredes colgaban tres piezas de mediano formato de estilo op art, estilo artístico que Irizarry desarrolló hasta 1969 (Fig. 40). Las piezas de esta época eran composiciones que exploraban la percepción e ilusión de profundidad y espacio, con una paleta de alto contraste en la cual dominaba el blanco y el negro.

Apenas dos meses después de su retorno, Carlos Irizarry y su esposa establecieron la Galería 63, que impulsó el arte op, el arte estructural y el *hard-edge* creados por artistas puertorriqueños recién llegados de Nueva York.<sup>207</sup> En las décadas del cincuenta y sesenta surgieron cuatro movimientos artísticos de gran acogida en el continente americano: el *hard-edge*, el arte op, el arte cinético y el *shaped canvas*. A finales de la década del cincuenta el crítico californiano Jules Langster acuñó el término *hard-edge* para describir el trabajo de pintores como John McLaughlin, Ellsworth Kelly y Sam Gilliam.<sup>208</sup> Las pinturas de estos artistas consistían en áreas de color plano, definidas nítidamente para crear composiciones totalmente abstractas y reforzar la planimetría de la superficie pictórica. Estos trabajos se centraron en la geometría, la precisión matemática y la exploración de elementos formales como la interacción y la proporción del color.

El arte op y el arte cinético fueron movimientos de vanguardia que surgieron a mediados de la década de 1950 como una extensión del arte abstracto y constructivista, gracias al trabajo experimental del pintor húngaro Victor Vasarely. El arte op trabajaba particularmente en la retina, mientras que el arte cinético implicaba movimiento, ya sea motorizado, por fuerzas naturales o por el propio observador. Para la década de 1960, se convirtieron en movimientos internacionales, impulsados por el interés de investigar la objetividad, la ciencia, la era espacial y la psicología de la percepción. Fue un estilo de poca duración en Estados Unidos, ya que el éxito de esta estética se infiltró en la cultura de masas, la moda, la publicidad y las portadas de discos y revistas. No obstante, en Latinoamérica, particularmente en Venezuela, el arte op y el cinético se convirtieron en

---

<sup>207</sup> Irizarry y sus padres se trasladaron a Nueva York en 1946.

Estela Ruaño, "Carlos Irizarry abre galería de pintura en SJ," *El Mundo*, 8 de diciembre de 1966, 60.

<sup>208</sup> Sus obras reaccionaron y rechazaron la gestualidad del expresionismo abstracto.

movimientos de vanguardia, la primera ruptura con el arte académico, que duraron hasta finales de la década de los setenta. Estos estilos aparecen durante las brutales dictaduras militares en sus países y crearon obras que rompieron con la barrera entre obra de arte y espectador, requiriendo una participación de parte del espectador.<sup>209</sup> Los artistas latinoamericanos que trabajaron dentro de estos estilos integraron materiales industriales, particularmente metales y plexiglás.

Contemporánea a la efervescencia del arte cinético y op, surgió una nueva modalidad en la pintura, el lienzo estructurado o *shaped canvas*. Artistas como Frank Stella, Charles Hinman, Agosto Banalumi y Sven Lukin, entre otros, rechazaron el lienzo rectangular que replicaba el campo de visión del espectador.<sup>210</sup> El lienzo adoptó formas como paralelogramos, diamantes, romboides, trapecios y triángulos, que sugerían velocidad y estilización, que reflejaban el espíritu optimista de la era de la carrera espacial de posguerra. El *shaped canvas* fue una consecuencia de algunas cuestiones centrales de la pintura abstracta y oscilaba entre las definiciones de pintura y escultura. En 1964, el crítico de arte Lawrence Alloway fue el comisario de la muestra *The Shaped Canvas* en el Museo Solomon R. Guggenheim. A pesar de que la muestra se limitó a mostrar obras de superficie continua unilateral y excluyó a varios artistas que trabajaban el lienzo estructurado, la exhibición visibilizó una nueva tendencia de los artistas vanguardistas en retar los límites del rectángulo.<sup>211</sup> Se organizaron otras exhibiciones claves en los años sesenta y setenta, como *Shape and Structure* (1965), *Painting: Out of the Wall* (1967); y *Shaped Paintings* (1979), que revelaron la prevalencia de la experimentación artística y ayudaron a situar el lienzo estructurado como un campo principal para las innovaciones formales.<sup>212</sup>

Irizarry, al igual que los artistas de la Galería Campeche y la Galería Sol 13, tomaron la iniciativa de romper con la narrativa tradicional del arte puertorriqueño, que

---

<sup>209</sup> Jacqueline Barnitz, *Twentieth-Century Art of Latin America* (Austin: University of Texas Press, 2001), 199-200.

<sup>210</sup> En Argentina en 1944, el artista Rhod Rothfuss publicó en la revista *Arturo*, el manifiesto *El marco: Un problema de plástica actual* en el cual aboga a favor de la abolición del marco convencional, ya que lo asociaba con la tradición naturalista de la pintura como ventana. Consulte: Rhod Rothfuss, "El marco: un problema de plástica actual," *Arturo: revista de artes abstractas*, verano, 1944.

<sup>211</sup> Frances Colpitt, "The Shape of Painting in the 1960s," *Art Journal* 50, no. 1 (Primavera 1991): 52.

<sup>212</sup> *Shape and Structure* se presentó en la Galería Tibor de Nagy y fue comisariada por Frank Stella, Henry Geldzhaler y Barbara Rose. *Painting: Out of the Wall* se presentó en el Des Moines Art Center y *Shaped Paintings* en el The Visual Arts Museum.

versaba sobre el costumbrismo, para crear su propio espacio para exhibir sus trabajos.<sup>213</sup> La corta de vida de estas galerías, en particular Sol 13 y Galería 63, revelan el limitado mercado existente para obras ajenas a la figuración que dominaba en las artes plásticas locales. En esta sección se discutirá las exhibiciones individuales presentadas en la galería, las de Irizarry y Domingo López de Victoria, así como la exhibición colectiva *La Nueva Plástica*, que tuvo un sorprendente éxito a nivel local.

La fundación de la Galería 63 demostraba el interés de los artistas vanguardistas en verse representados dentro de la escena local. Según Irizarry: “It all began with Gallery 63 the gallery I founded when I first returned to Puerto Rico. I created the energy for that type of work to be realized”<sup>214</sup>. La exhibición inaugural de la Galería 63 fue una muestra monográfica de Irizarry (Fig. 41).<sup>215</sup> La influencia del arte op y cinético en la obra de Irizarry puede trazarse hasta las tendencias estilísticas que exploraban los artistas de su generación en Nueva York, presente en la exhibición *The Responsive Eye*.<sup>216</sup> La muestra de Irizarry presentaba la diversidad de exploraciones retinales del arte op. Por ejemplo, *Doblaje*, (ca. 1965, Fig. 42) se acerca más a las formas y exploraciones de artistas como Bridget Riley (Fig. 43), donde dominan líneas o formas curvas en blanco y negro creando patrones geométricos uniformes.

Por otro lado, la pintura titulada *Ilusión* (Fig. 44) evidencia las referencias a las exploraciones que llevó a cabo el venezolano Carlos Cruz Diez en su extensa serie *Physichromie* (Fig. 45). La de Irizarry es una pieza cuadrada de mediano formato, en la

---

<sup>213</sup> Galería Sol 13, ubicada en el n°. 13 de la Calle Sol en Viejo San Juan e inaugurada el 20 de septiembre de 1963, se dedicaba principalmente a exhibir obras abstractas. La muestra inaugural exhibió obras de: Roberto Alberty, John Balossi, D. Clark, Muriel Glantzman, Luis Hernández Cruz, Arnaldo Maas, Jordan Mienster, Richard Pritts, Francisco Rodón y Julio Rosado del Valle. Se presentaron tres exhibiciones monográficas durante los meses de diciembre de 1963 a febrero de 1964. La galería cerró a mediados de 1964.

<sup>214</sup> Carlos Irizarry, entrevista por Yazmín Ramírez, 2000.

<sup>215</sup> En Galería 63, inaugurada el 28 de octubre de 1966, Irizarry exhibió un total de 32 obras. Las figurativas: *Amigo de Infancia*; *Reflección de una niña*; *Madre e Hijo*; *Monina*; *J.F.K y Caroline*; *El Valiente #2*; *Debbie*; *La Maternidad*; *Niño*; *Una noche clara*; *Máscaras*; *Capilla de Cristo*; *Casa de España*; *El Viejo San Juan*; *La Parguera*; *Florero #3*. Las abstracciones op art: *Moción en Blanco y Negro*; *Ilusión*; *Uno, Dos y Tres*; *Moción – Blanco, Negro y Azul*; *Tema #1*; *Tema #2*; *Tema Azteca*; *La Mariposa*; *Moción en Rojo*; *Círculo Alineado*; *Moción en Negro*; *Escapada*; *Luz*; *Doblaje*; *Moción de Luz*.

<sup>216</sup> Incluso, un año antes del regreso de Irizarry a Puerto Rico, William C. Seitz, Comisario de Exhibiciones de Pintura y Esculturas del Museo de Arte Moderno (MoMA) de Nueva York organizó la muestra en la cual participaron más de 100 artistas internacionales. La muestra abarcadora exploraba la respuesta del ojo humano a elementos de color, patrón y luz. Fue una muestra que marcó precedente en la escena de arte y fue altamente promocionada en varios medios, impresos y televisados.



cual el artista recurre al uso de un lienzo doble para componer una pintura cinética. El superior está pintado de negro y en el centro de la composición, Irizarry coloca un círculo reticulado donde corta y remueve franjas verticales estrechas siguiendo el contorno del círculo, que revelan el lienzo inferior, una diana de tonalidades amarillas, naranjas, rojas y rosas. *Ilusión* fue adquirida en 1967 para formar parte de la colección permanente del Museo de Bellas Artes, adscrito al ICP.<sup>217</sup> Fue en estas fechas cuando surgió un cambio de paradigma en el coleccionismo institucional en la Isla, gracias al nombramiento en 1964 de Luis Hernández Cruz, artista y futuro compañero del grupo *Arte Estructural*, como Ayudante del director del ICP y quien ocuparía ese puesto los siguientes cuatro años.<sup>218</sup> No cabe duda de que la presencia de Hernández Cruz en el ICP aportó al apoyo y promoción del arte vanguardista y experimental dentro de y fuera de la Isla, como se verá más adelante en este capítulo.

Unos meses después de haber obtenido el segundo premio en el Festival de Navidad del Ateneo, Domingo López de Victoria inauguró su muestra individual en la Galería 63. López de Victoria estudió en la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras y fue discípulo de Domingo García en la Galería Campeche. Se trasladó a la ciudad de Nueva York, donde conoció a Irizarry y a Joaquín Mercado. Los tres retornaron a la Isla a mediados de la década del sesenta. La influencia de las tendencias artísticas y estéticas de la Gran Manzana se evidenciaron en la muestra de marzo de 1967 en la Galería 63. La muestra consistía en dibujos, collages, trabajos preparatorios y pinturas de lienzos estructurados.<sup>219</sup> A modo de exploración de la forma, López de Victoria presentó obras en las cuales las composiciones estaban basadas en un triángulo de lados levemente curvos, que flotaban sobre un fondo azul, anaranjado u amarillo.<sup>220</sup> En sintonía con los artistas neoyorquinos de su generación, López de Victoria exploró las posibilidades del marco de

---

<sup>217</sup> Es de suma importancia comentar que, a pesar que el ICP adquirió esta pieza, y otras piezas de los artistas de vanguardia durante las décadas bajo estudio, rara vez se han exhibido. Según los archivos del ICP, esta pieza se ha sido exhibida una vez, en 1989, en la retrospectiva de media carrera de Carlos Irizarry en el Museo de Arte e Historia de San Juan. Exhibiciones historiográficas continuamente excluyen los trabajos de los artistas en este estudio.

<sup>218</sup> Marianne de Tolentino, *Luis Hernández Cruz: Tiempos y formas en un itinerario artístico* (San Juan: Publicaciones Puertorriqueñas, 1989).

<sup>219</sup> Los dibujos de López de Victoria producidos en 1967, se reimprimieron en la revista *Versiones* y en el libro de Marta Traba *Propuesta polémica sobre arte puertorriqueño* (1971). Los dibujos se incluyeron en este escrito como Figuras 48 y 50.

<sup>220</sup> Estela Ruaño, "Domingo López expone en Galería 63 de SJ," *El Mundo*, 16 de marzo de 1967, 55.

la obra más allá del rectángulo o el cuadrado. La abundancia de formas geométricas – trapezoides, diamantes, triángulos, entre otros- sugiere velocidad y una estilización aerodinámica que dominaba en el diseño durante esa época, gracias al impacto de la era espacial en la sociedad estadounidense.<sup>221</sup> López de Victoria exploraba la teoría física en su trabajo, enfocándose en los conceptos relacionados a la cuarta dimensión del espacio-tiempo y la Ley de los opuestos de Newton. López de Victoria creó un lenguaje visual en el que atribuye conceptos físicos del espacio-tiempo a formas geométricas y colores planos.

La pieza *Homenaje al tiempo* (1967, Figs. 46 y 47) es un tríptico donde cada panel está compuesto por dos lienzos paralelogramos. El lienzo superior es de mayor dimensión que el inferior. No obstante, ambos comparten la misma inclinación en los lados opuestos. López de Victoria invirtió los lienzos, el superior se inclinaba hacia la derecha y el inferior hacia la izquierda, logrando gran dinamismo en la pieza, a la vez que creaba una forma que rompía la rectangularidad del lienzo. El dinamismo de la obra está enfatizado por la forma triangular que culmina su ángulo más agudo en la unión del lienzo hexagonal irregular. El triángulo negro tiene una línea de contorno naranja que crea una gran vibración visual al estar yuxtapuesta al azul añil. En 1970, el Chase Manhattan adquirió la pieza y se exhibió durante varios años en la oficina del banco en Hato Rey. Al cerrar las operaciones en Puerto Rico, la institución bancaria donó la pieza al Museo de Arte de Ponce en 1999. Desde su arribo al museo, no se ha exhibido.<sup>222</sup>

Ese mismo año, López de Victoria desarrolló una serie serigráfica *Fases del tiempo* (1967, Figs. 48 y 49). Para esta pieza, el artista utilizó la misma imagen, un triángulo agudo orientado de izquierda a derecha. Cada panel del tríptico aludía a una fase del tiempo: pasado, presente y futuro. El artista utilizó diferentes combinaciones de color para cada fase: el pasado utilizó una paleta de color tierra amarillo y marrón, para el presente rojo y azul, y el futuro plateado y blanco. Empleó el negro para las líneas de contorno de los triángulos. Desde 1967, las piezas forman parte de la colección del Brooklyn Museum.<sup>223</sup>

---

<sup>221</sup> Colpitt, "The Shape of Painting in the 1960s," 52.

<sup>222</sup> Consulte a: "The Pleasurable Business of Art in the Office," *The San Juan Star*, 30 de noviembre de 1969, Sunday San Juan Star Magazine, 12-13; "Escultura contemporánea en un nuevo 'Chase'," *Urbe*, diciembre/enero, 1969/1970, 20-21.

<sup>223</sup> A pesar de que el Brooklyn Museum indica que fue una donación anónima, la autora pudo verificar la persona que hizo la donación fue el curador de obras sobre papel del MoMA, Bill Lieberman. Él, además,

La primera y única muestra colectiva en la Galería 63 se tituló *La nueva plástica* y en ella participaron Elí Barreto, Jesse Liss, Richard Pritts, Domingo García, Carlos Irizarry y Domingo López de Victoria. La muestra se inauguró a finales de 1966 y, a pesar de que no se ha encontrado documentación más allá del cartel serigráfico promocional de la muestra (Figs. 50-51), fue clave para la propulsión de las carreras de los artistas que exhibieron. El éxito de la muestra se evidencia en las veces que viajó a diferentes lugares en la Isla: el Museo de la Universidad, la galería La Casa del Arte y en la Sala de Arte del recinto de Mayagüez de la UPR, con leves cambios en cada sala expositiva. Posterior a la presentación en la Galería 63, se presentó durante el mes de abril de 1967 bajo el título *La nueva abstracción* en el Museo de la Universidad, con un número reducido de artistas, Irizarry y López de Victoria, y la inclusión del artista Luis Hernández Cruz<sup>224</sup>. La muestra consistía en 19 obras de mediano a gran formato, en su mayoría serigrafías y pinturas de medio mixto.<sup>225</sup> López de Victoria exhibió sus lienzos estructurados, interpretaciones de intercambios dimensionales y el tiempo. Hernández Cruz mostró piezas que exploraban nuevos materiales utilizando el lenguaje de la abstracción geométrica. Las piezas exploraban la forma circular u ovalada sobre un fondo blanco texturizado (Figs. 52-53). Irizarry mostró piezas informadas por el *hard-edge* y los lienzos estructurados. Según el propio Hernández Cruz: “[la unión] era porque éramos de vanguardia. Estábamos buscando entrar a una dimensión internacional. Aquí todo el arte era figurativo en ese momento”<sup>226</sup>.

---

donó las serigrafías de Carlos Irizarry *This Is What This Is* (1967) y *When the Next Idea Happens* (1967) y de Luis Hernández Cruz *Fuerzas Magnéticas* (1967); *Puntos Amarillos* (1967) y *Estudio de un círculo* (1967) al Brooklyn Museum. Las serigrafías se exhibieron en las muestras colectivas del 1967 y 1968 del grupo estructural. Una revisión de la colección del MoMA revela que la serigrafía *Fuerzas Magnéticas* de Luis Hernández Cruz es parte de la colección gracias a una donación que hizo Carlos Irizarry. No obstante, en la página del MoMA le atribuyeron erróneamente la obra al artista Anthony Hernández. La colección del ICP también conserva las piezas gráficas exhibidas en la muestra de *Arte Estructural*. Son parte de la colección desde el 1967, mas no se han exhibido desde su adquisición.

<sup>224</sup> Luis Hernández Cruz siempre ha sido un gran defensor de la abstracción. En 1964 redactó un artículo en el cual explicaba el desarrollo de la pintura abstracta en el occidente. Consulte a: Luis Hernández Cruz, "Notas sobre la pintura abstracta," *FORO LIBRE*, 30 de noviembre de 1964, 8.

<sup>225</sup> Domingo López de Victoria mostró: *Homenaje al tiempo*; *Vibraciones Dimensionales*; *Fases del tiempo (en presente)*; *Fases del tiempo (en pasado)*; *Fases del tiempo (en futuro)*; Luis Hernández Cruz presentó: *Dicotomía de una forma*; *Amarillo Circundante*; *Núcleos Simultáneos*; *Crecimiento de una forma*; *Estructura de un óvalo*; *Puntos amarillos* y *Fuerzas magnéticas*. Carlos Irizarry exhibió: *Nunca es tarde*; *Algunos lo dijeron antes*; *Vamos a pensar*; *Yo no quiero alcanzar el cielo*; *En fin*; *Cuando surge la próxima idea*; *Este es el que es*.

<sup>226</sup> Mercedes Trelles Hernández, "Entrevista: Luis Hernández Cruz, el abstracto por excelencia," en *Luis Hernández Cruz* (San Juan, PR: Museo de Arte de Puerto Rico, 2003), 74.

Durante el mes de abril, Irizarry visitó la galería neoyorquina Tibor de Nagy, reconocida por su decisión de exhibir a artistas progresistas jóvenes.<sup>227</sup> John Bernard Myers, el entonces director de la galería, le ofreció presentar *La nueva abstracción* en el mes de septiembre.<sup>228</sup> El grupo de artistas logró el auspicio del ICP, quien cubrió los costos de envío de las obras y proveyó los fondos económicos para promocionar la muestra en varias revistas especializadas de arte: *ARTnews*, *ArtForum* y *Art International*. La muestra fue reseñada por la crítica de arte Grace Glueck en *Art in America* y por Charlotte Willard del *New York Post*.<sup>229</sup> Willard comentó:

Domingo Lopez, Luis Hernandez Cruz and Carlos Irizarry—shown together make a strange amalgam; only the geographical origin explains their connection. Of the three, I most liked Irizarry whose etched glass ‘paintings’ have enormous elegance. His geometric forms on a polished black surface create ambiguous spaces much like that of op art, but here the contrast of the polished and the dull areas is a sophisticated addenda. In a piece that breaks the rectangle of the picture plane. The artist used pyramidal shapes in shade of gray, white and black to a stunning effect<sup>230</sup>.

Irizarry mostró cuatro piezas informadas por la tendencia de lienzos estructurados que exploraban formas geométricas. Utilizó plexiglás como soporte, aplicó pintura y recortó para enfatizar la estructura de la forma, como en *Homenaje a Albers* (Fig. 54), que hacía referencia al triángulo de Penrose<sup>231</sup>. La forma del lienzo, un paralelogramo, está compuesta por la unión de la base de dos triángulos infinitos. La paleta de colores, limitada a tintes y tonos del mismo matiz naranja coral delimitados por líneas finas negras, enfatiza el interés del juego de la perspectiva y la profundidad. En *Ambiguous Dimensions #63*

---

<sup>227</sup> Eric Brown, ed., *Tibor de Nagy Gallery: The First Fifty Years* (New York: Tibor de Nagy Gallery, 2000). Entre ellos, Robert Goodnough y Larry Rivers, quienes exhibieron en Puerto Rico en los próximos años. En la cronología de exhibiciones, no aparece la muestra de los artistas puertorriqueños. No obstante, al consultar los archivos históricos de la galería, alojados en Archives of American Art en Washington DC, la autora descubrió que habían guardado las cartas, fotografías y otra documentación en la carpeta de la exhibición *Homenaje a Antonio Machado*.

<sup>228</sup> Se exhibieron un total de 12 piezas: *Ambiguous Dimensions #22*; *Ambiguous Dimensions #63*; *Homage to Albers*; *Ambiguous Dimensions #1* y *Study for Ambiguous Dimensions #1* de Carlos Irizarry; *Changes of Time I*; *Changes of Time II* de López de Victoria; y *Green Band*; *Violet Band*; *Minimal Movement with Pegs*; *Yellow Grill* y *Minimal Movement with Pegs #2* de Hernández Cruz.

<sup>229</sup> Consulte a: Grace Glueck, "Think Up a New Brand Name?," *Art in America*, Septiembre-Octubre, 1967, 111.

<sup>230</sup> Charlotte Willard, "In the Art Galleries: Balancing the Books," *New York Post*, 30 de septiembre de 1967, Magazine, 48.

<sup>231</sup> El triángulo de Penrose o el triángulo infinito lo creó Oscar Reutervärd en 1934. El físico Roger Penrose lo redescubrió en la década del 50.

(Fig. 55) utilizó el mismo paralelogramo, pero recortó y eliminó la parte central de los triángulos infinitos. Similar a las exploraciones formales de artistas como Al Loving, el trabajo de Irizarry estaba informado por formas geométricas y teorías matemáticas. En las piezas *Ambiguous Dimensions #22* (Fig. 56) y *Ambiguous Dimensions #1*, exploró un tetragono en varias configuraciones dentro del soporte de la obra. Esta forma fue recurrente en su trabajo en la década del sesenta y la utilizó en *Etcétera* (1969, Figs. 57 y 58), una serigrafía sobre una plancha de aluminio que creó a finales de la década del sesenta.

El éxito de *La Nueva Plástica* en la isla se constató, cuando en octubre de 1967, La Casa del Arte presentó una nuevamente la muestra colectiva, bajo el título *Pintura estructural*. En esta ocasión se incorporó el trabajo de Arturo Bourasseau (1946), un joven chileno radicado en la Isla desde la década de 1950. Contrario a sus homólogos, Bourasseau presentó tres ensamblajes o construcciones fabricados de objetos encontrados y plexiglás. La exhibición viajó al Recinto Universitario de Mayagüez de la UPR en febrero de 1968. El catálogo incluyó un ensayo de la autoría de la crítica Pilar Gómez Bedate, figura fundamental en el desarrollo de la vanguardia en el oeste de Puerto Rico.<sup>232</sup> En el ensayo, Gómez Bedate narró el desarrollo del arte estructural, trazando su génesis a las exploraciones de Malevich, Mondrian y la Bauhaus. Define el arte estructural como aquella tendencia plástica que: “[...] como elemento básico de su expresión usa, no el dibujo y las ricas mezclas de color, sino superficies de colores únicos que se combinan entre sí adoptando formas de figuras geométricas bien definidas (tales como polígonos, círculos, óvalos, etc.)”<sup>233</sup>. Gómez Bedate sitúa a los jóvenes artistas como herederos de la pintura occidental abstracta. Sobre ella, su esposo Ángel Crespo y el Programa de Arte que desarrollaron en el Recinto de Mayagüez, UPR se ampliará en el próximo capítulo.

A pesar de la acogida en varios espacios expositivos, opúsculos de exhibiciones y las reseñas en publicaciones estadounidenses, se generó poca cobertura en los rotativos locales. *El Mundo* publicó una corta nota acompañada por cuatro imágenes de obras exhibidas en el Recinto de Mayagüez de la UPR. Hasta el momento, no se ha encontrado ninguna otra reseña de las muestras en periódicos o publicaciones en la Isla. No obstante,

---

<sup>232</sup> Arturo Bourasseau presentó: *Construcción basada en el espacio; Composición; y Construcción*. Luis Hernández Cruz: *Formación de un círculo; Materia vibrante; Forma Invertida*. Carlos Irizarry: *Ambiguous Forms #62; Homenaje a Albers; Construcción Negra* y dos serigrafías. Domingo López de Victoria: *Homenaje al tiempo; Opuestos en armonía* y tres serigrafías. La misma noche de inauguración el crítico y filósofo de arte Herbert Read dictó una conferencia en el anfiteatro de Estudios Generales del RUM, titulada *The Role of the Artist in a Technological Society*.

<sup>233</sup> Pilar Gómez Bedate, *Arte estructural*, (Mayagüez: Recinto Universitario de Mayagüez, 1968), n.p.

sí se generó resistencia a su trabajo por parte de algunos miembros de la comunidad artística local. Según comentaron Irizarry y López de Victoria en una entrevista publicada a inicios del 1968:

LOPEZ: Back in 1966, Carlos Irizarry opened a gallery by the name of ‘Galería 63’, on Fortaleza Street in Old San Juan, where we had a group show in which Eli Barreto, Jesse Liss, Richard Pritts, Domingo García, Carlos Irizarry and myself were represented. *The reaction to this show was favorable only among the ‘young set’, like the students of the Institute’s Academia de Artes Plásticas, or architects like William Thun, Javier Blanco, and some collectors from abroad.*

IRIZARRY: *We were sharply criticized, though, by the general public and some artists, for doing art that was not ‘Puerto Rican’.*

LOPEZ: That was a curious enough reaction. At the beginning of 1966, when we were both in New York, we founded, together with Joaquín Mercado and Jorge Mendoza a gallery named ‘Aspira’ in order to have a place where the Puerto Rican artists then living in New York, as well as those coming to New York, would could [sic] exhibit their works. After a couple of shows we decided to come back home, because we wanted to live in Puerto Rico and be known as Puerto Rican artists, and not New Yorkers, the way people who went to visit ‘Aspira Gallery’ wrongly considered us. *Yet, now, we are being labelled non-Puerto Ricans, because of our non-figurative art, shaped canvases, hard-edge painting style and constructions*<sup>234</sup>.

El título de la exhibición, *La nueva plástica*, era una declaración de un cambio en la producción creativa en la Isla. No solo aludía al cambio estético de la influencia del realismo social adoptado de la escuela moderna mexicana, sino que también incorporaba una visión del arte en sintonía con movimientos internacionales. El uso de la palabra ‘plástica’, a su vez, apuntaba a los materiales que emplearon los artistas a partir de la mitad de la década del sesenta: el plexiglás y la fibra de vidrio. Si bien el arte es reflejo de su época, los artistas utilizaron materiales contemporáneos para producir un nuevo lenguaje visual en la Isla. A pesar de que la invención del plexiglás se remonta a la década de los treinta, fue casi 30 años más tarde cuando se convirtió en un material accesible al público. No solo los artistas plásticos, sino además los arquitectos y los diseñadores industriales incorporaron este material y el plástico dentro de su repertorio, por su maleabilidad y fácil manejo.

---

<sup>234</sup> Ernesto Jaime Ruiz de la Mata, "The Newest Abstraction: Total Environment," *The San Juan Star*, 21 de enero de 1968, 8. Énfasis de la autora. Consulte la Figura 68 de este escrito.

### 3.2 Luis Hernández Cruz como agente conciliador entre la avanzada y el establishment

En 1967, gracias a la nueva dirección del artista Luis Hernández Cruz en la Cátedra de Artes Plásticas del Ateneo, se habilitó un salón para convertirlo en la galería de la institución.<sup>235</sup> Con esta nueva sede se comenzó un programa expositivo que destacó la obra vanguardista de artistas locales, como Domingo López de Victoria, Julio Micheli y Eli Barreto, al igual que la obra de jóvenes artistas estadounidenses radicados en Puerto Rico. Desde el 1952, el Ateneo Puertorriqueño celebraba el Festival de Navidad, que otorgaba premios en las categorías de poesía, teatro, cuento, óleo, acuarela, dibujo, grabado, cartel y escultura.<sup>236</sup> Las piezas galardonadas por los distintos jurados compartían el estilo figurativo y comentario social característico de los artistas de la Generación del 50. No obstante, el Festival de 1966 marcó un gran avance para la vanguardia cuando el jurado anunció a Julio Micheli y Domingo López de Victoria como ganadores del premio en pintura por sus obras *De la Creación* (1966) y *Situación en dimensiones* (1966, Figs. 59 y 60), respectivamente<sup>237</sup>. Por primera vez en la historia del Festival de Navidad se otorgaba el primer y segundo premio a obras informadas por la abstracción y las nuevas tendencias artísticas a nivel internacional. La presencia de Luis Hernández Cruz incitó un nuevo paradigma en el coleccionismo institucional en Puerto Rico, como ya había ocurrido en el ICP.<sup>238</sup>

La pieza de Micheli, *De la creación*, se acercaba más a la abstracción lírica, al presentar formas orgánicas entrelazadas sobre un fondo de tonalidades en rojo, anaranjado, azules y violetas.<sup>239</sup> El título de la obra se remontaba tanto a una experiencia religiosa

---

<sup>235</sup> Luis Hernández Cruz, "Entrevista personal," entrevista por Melissa M. Ramos Borges, 7 de mayo de 2019.

<sup>236</sup> Pasados ganadores en la categoría de óleo del Festival incluían a Lorenzo Homar, José Antonio Torres Martín, Rafael Tufiño, Myrna Báez, Eduardo Vera, Fran Cervoni, entre otros.

<sup>237</sup> El jurado estaba compuesto por: María Luisa Muñoz Santaella, pianista, educadora, investigadora y autora del libro *La música en Puerto Rico: panorama histórico-cultural*, 1966; el Arq. Efraín Pérez Chanis y el escultor John Balossi.

<sup>238</sup> La tendencia de seleccionar obras informadas por abstracción u otras tendencias internacionales durante la dirección de Luis Hernández Cruz fueron: en el certamen de 1967, Olga Albizu ganó segundo premio en pintura; en 1968 Jaime Romano y Lope Max Díaz; en 1969 Edwin Maurás Modesti e Ilka Esteva; en 1970 Isabel Vázquez; en 1971 Awilda Sterling.

<sup>239</sup> Haydee Venegas, ed., *Catálogo de las obras de arte en la Colección del Ateneo Puertorriqueño* (San Juan: Ateneo Puertorriqueño Librería Editorial Ateneo, 1996), 69.

como un hecho científico: la pintura de Micheli parecía capturar el preciso momento de la explosión que da origen al universo. Por otro lado, la pintura de Domingo López de Victoria presentaba un acercamiento a la abstracción informado por el *hard-edge*. Dejando al lado la volumetría, López de Victoria incluyó formas redondeadas delimitadas con líneas negras. Empleó el color plano en tonalidades ocres para distinguir cada forma. Esta pieza, a pesar de que pertenece a una colección cultural de renombre en la Isla, solo se ha incluido en una exhibición sobre el arte en Puerto Rico: la muestra inaugural del Museo de Arte de Puerto Rico (MAPR) en 2000, *Tesoros de la pintura puertorriqueña*.

En 1967, la artista Olga Albizu<sup>240</sup>, conocida por sus pinturas remitentes al expresionismo abstracto y compuestas por impastos robustos de colores saturados, obtuvo el segundo lugar en el concurso. En los certámenes de 1968 y 1969 el arte vanguardista tuvo nuevamente grandes logros. Jaime Romano (1942) y Lope Max Díaz<sup>241</sup> obtuvieron primer y segundo premio, respectivamente, en la categoría de pintura. La obra de Romano es un lienzo informado por la geometría abstracta y el arte op, titulado *Hokus Pokus II* (1968). El artista organizó cuadrados sobreimpuestos para crear una forma de estrella. Por otro lado, el segundo premio del certamen se le concedió al díptico de lienzos estructurados y *hard-edge*, *Naturaleza en dos planos* (1968, Figs. 61 y 62). Según Lope Max Díaz, el concepto detrás de la pieza era de una pintura que se cayó de la pared y se rompió en dos partes, una se queda recostada a la pared y otra en el piso.<sup>242</sup> El panel superior estaba cortado en forma de trapecioide de ángulo recto, que imitaba la forma geométrica o estructura arquitectónica amarilla que cruzaba de derecha a izquierda sobre

---

Para más sobre esta serie, que se exhibió en La Casa del Arte en 1967, consulte a: "Julio Micheli," *The San Juan Star*, 12 de marzo de 1967, *The Sunday San Juan Star Magazine*, 10.

<sup>240</sup> Olga Albizu (1924-2005) fue una artista abstracta, discípula de Esteban Vicente y Hans Hofmann. En la década del cincuenta se trasladó a Nueva York. Sus pinturas se utilizaron en el arte de las carátulas de los LP de *bossa nova* producidos por RCA y Verve Records. Para más sobre la obra de Albizu y cómo navegaba la escena de arte de Nueva York y de Puerto Rico desde el margen, consulte a: Abigail McEwen, "Olga Albizu and the Borders of Abstraction," *American Art* 29, no. 2 (summer 2015).

<sup>241</sup> Lope Max Díaz (1943) recibió su Bachillerato en Bellas Arte de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras en 1966. En 1971, obtuvo su maestría en Hunter College, City University of New York. Ejerció como profesor de la UPRRP en el Departamento de Bellas Artes (1976-84) y en la Escuela de Arquitectura (1984-88). A partir del 1988, se trasladó a Carolina del Norte, donde formó parte de la facultad del College of Design de North Carolina State University hasta el 2009.

<sup>242</sup> Lope Max Díaz, 24 de septiembre de 2019.



un fondo negro. El panel inferior era otro trapecioide que completaba el soporte rectangular, pintado completamente de negro.<sup>243</sup>

El año siguiente, los artistas Edwin Maurás e Ilka Esteva obtuvieron los premios en pintura del certamen del Ateneo. La obra de Maurás, *División de un plano negro por la línea naranja* (1969), consistía de un soporte cuadrado pintado de negro. Sobre este, el artista colocó una franja curvada en plexiglás anaranjado. La obra *Construcción* (1969, Fig. 63) de Esteva se informaba del arte op. Para esta composición, la artista pegó paralelogramos y trapecoides en negro en el centro de la obra, cuyo fondo es también negro. En sus laterales, utilizó las mismas figuras geométricas, pero en blanco. La orientación de las formas creó la ilusión óptica de perspectiva que sugiere una caja rectangular.

Al comparar las pinturas ganadoras de los años 1966-1969 con los pasados ganadores del certamen, se evidencia un gran cambio en el gusto del jurado. Por ejemplo, antes de la llegada de Hernández Cruz a la Sección de Bellas Artes, el Certamen del Ateneo había elogiado a Félix Bonilla Norat y Patty Pease con el primer y segundo premio, respectivamente, del certamen de 1965. La obra de Bonilla Norat, *Sigue la danza* (1965), registró el movimiento de una mujer desplazándose de izquierda a derecha, con clara referencia a las propuestas de movimiento postuladas por Duchamp en su lienzo *Desnudo bajando las escaleras no. 2* (1912). Por otro lado, la obra de Pease, *Muchacho del periódico* (1965) remite a las obras de los artistas de la Generación del 50. El lienzo de Pease representa de manera naturalista a un joven descalzo y sin camisa, sentado sobre una estiba de periódicos. En su mano izquierda, sujeta un periódico enrollado. El joven aparece de perfil y su mirada se enfoca en la lejanía. Es una obra de narrativa de fácil identificación y figurativa.<sup>244</sup>

En 1968, Elí Barreto Talavera (1945) recibió el primer premio en escultura por su obra *Límite de la masa atómica*. Al igual que sus homólogos el año previo, la pieza de Barreto rompió con la tendencia de premiar artistas con obras de lenguaje figurativo y el

---

<sup>243</sup> A pesar de estar documentada en el Catálogo del Ateneo, la pieza está incompleta. La descripción e imagen que mencionan en esta publicación se refiere exclusivamente al panel superior de la pieza. No menciona que la obra es un díptico.

<sup>244</sup> Cabe señalar que el certamen de Navidad en ocasiones seleccionó obras semiabstractas como ganadoras, no obstante, el título o la imagen abstraída remitía al paisaje puertorriqueño, como las de Allison Daubercies *Vuelo de gaviotas* (1963) que presenta una bandada de gaviotas geometrizadas con un paisaje marino de fondo; y *Abstracción* (1964) de Rafael Colón Morales compuesta por espacios y formas casi naturalistas, que parecen ramas de árboles.

uso de materiales nobles.<sup>245</sup> La pieza, un pilar de acrílico, remitía, como bien comenta Ruiz de la Mata, a las piezas *WLS* de Albers.<sup>246</sup> Divide la superficie en franjas verticales en la cual aparece una degradación de color: verde y púrpura, negro y azul, azul y verde. Cabe destacar que la pieza no se publicó en el *Catálogo de obras del Ateneo* (1996) y, hasta el momento, no se ha podido localizar dentro de la institución. La dificultad en localizar la pieza de Barreto Talavera y su exclusión del catálogo de obras del Ateneo evidencia la insistencia de continuar construyendo una narrativa histórica del arte producido en Puerto Rico en sintonía con la afirmación de la identidad nacional.

En su segunda muestra individual en Puerto Rico (la primera se llevó a cabo en Galería 63), Elí Barreto Talavera presentó en la sala del Ateneo una serie de objetos tridimensionales de corte minimal, fabricados en plexiglás, plástico, cinta adhesiva y metal (Fig. 64). Los títulos de las obras exhibidas aluden a los métodos utilizados para determinar la flexibilidad de plásticos al igual que teorías relacionadas a la física nuclear y atómica.<sup>247</sup> La pieza tridimensional que ganó el premio en el Festival de Navidad de la institución fue una de las piezas exhibidas. La única crítica encontrada hasta el momento de la muestra de Barreto se publicó en *The San Juan Star* por Ernesto Jaime Ruiz de la Mata. La reseña no fue del todo positiva para Barreto:

[...] Barreto's 'minimal sculptures' were true to the label. Minimal indeed. Minimal in scale, considered individually, and minimal as a gathering of works that seems more like maquettes for future projects than the finished objects themselves. The constructions lag behind expectations of the visitor after a glance at them and a perusal of their esoteric catalogue descriptions<sup>248</sup>.

No obstante, a pesar de los comentarios poco favorecedores hacia la obra de Barreto Talavera, el crítico describió detalladamente cinco de las piezas de la muestra, dejando un

---

<sup>245</sup> Desde el 1957 existe el premio de escultura en el Certamen de Festival de Navidad, los ganadores habían sido: 1957 Jaime Rojas Puccini *Criolla*; menciones a Aida Buso *Esfinge* y José A. Rodríguez Vidal *Pelea de lagartos*; 1958 Tomás Batista *Mujer* y José A. Rodríguez Vidal *Orgullo de raza*; 1959–1963 no hubo premio de escultura; 1964 Luis Medina Gaud *Niño con caracol*; 1965 Luis Medina Gaud *Niña jugando yacks*; 1966 Luis Medina Gaud *Figura del éxodo* y mención a Rubén Rivera *Maternidad*.

<sup>246</sup> Lorenzo Homar, Letter to Mr. Andrew Viglucci, Editor of *The San Juan Star*, 8 de enero 1972.

<sup>247</sup> Según el artículo publicado en *The San Juan Star* el 11 de febrero de 1968, se exhibieron: *115 MPSI (ASTMD 747-61T)*; *20°/20°C-0.2*; *48° at 220°F*; *1.2 9MS (10 Min. (ASTM-D-151-H))*; *Alpha 0.945-0.955*; *Beetle Alpha .006-.009*; *V-70-100 FA-1-9*; *Alpha 0.945-0.955* y *Límite de la masa atómica 145*.

<sup>248</sup> Ernesto Jaime Ruiz de la Mata, "Eli Barreto," *The San Juan Star*, 11 de febrero de 1968, *The Sunday San Juan Star Magazine*, 7.

Hasta el momento, no se ha logrado encontrar copia del catálogo que mencionó Ruiz de la Mata en la reseña.

documento valioso para la revisión del *avant garde* que se intenta hacer en esta tesis. Ruiz de la Mata señaló las referencias evidentes a los artistas minimalistas Guido Molinary, Carl Andre, Larry Bell, Donald Judd, Anthony Caro y Robert Morris en la obra de Barreto. El crítico concluyó su escrito con una nota esperanzadora y una recomendación para Barreto: “A more careful handling of the materials as well as serious considerations in regard to scale and rhythmical continuity of forms should be expected of Eli Barreto in a future show and might tilt the balance in his favor”<sup>249</sup>.

El estadounidense radicado en Puerto Rico, Jesse Ernest Liss<sup>250</sup>, presentó su segunda muestra individual en Puerto Rico en el Ateneo Puertorriqueño pocos meses después de su exhibición en la Galería 63. Sus trabajos, en su mayoría pinturas, exploraban variaciones de figuras geométricas ejecutadas en colores planos, informados del *hard-edge*. En la pieza *The Last Orbit*, el artista unió cuatro lienzos para formar un cubo que colgaba del techo. En cada lienzo, Liss pintó formas circulares, que remitían a dianas, formadas de semicírculos, arcos y tres cuartos de círculo en una paleta de colores brillantes y planos. Justo debajo de esta pieza, colocó, sobre el piso, la obra *Love Rings*, una pieza tridimensional de base cuadrada, con círculos pintados en las cuatro esquinas (Fig. 65). Del centro sale una pieza en plexiglás transparente en forma triangular, que culminaba dentro del cajón compuesto por los lienzos. La muestra de Liss fue documentada por el fotógrafo de *The San Juan Star*, cuyo ensayo fotográfico de las obras en sala estaba acompañado de una muy breve biografía del artista.

Por su parte, Jeffrey Leder<sup>251</sup> presentó su primera muestra individual en la sala de exhibiciones del Ateneo Puertorriqueño en junio de 1968. Leder comenzó sus estudios en arte en la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, complementados por estadías en Nueva York tomando cursos en la Liga de Estudiantes de Arte y en Pratt

---

<sup>249</sup> Ruiz de la Mata, "Eli Barreto," 7.

<sup>250</sup> Jesse Liss (1939-2003) se educó como ingeniero y arquitecto. En Puerto Rico se desempeñó como arquitecto en la firma George A. Fuller, Inc., encargada de construir varios edificios icónicos de la modernidad tropical, como el Hotel Caribe Hilton.

<sup>251</sup> Jeffrey Leder (1946) se trasladó con sus padres de Estados Unidos de Puerto Rico a sus 12 años. Leder estableció una galería en la Calle Sol n°. 13 en julio de 1968. Fue una figura activa en la escena de arte en Puerto Rico, aunque viajó entre EEUU y Puerto Rico durante las décadas bajo estudio. Participó en más de 10 exhibiciones colectivas o individuales en la Isla hasta mediados de la década del 1970. En los setenta se trasladó oficialmente a Nueva York y continuó su carrera artística desde su nueva residencia en Carolina del Norte.

Institute. El crítico Ernesto Jaime Ruiz de la Mata describió a Leder como uno de los líderes del arte vanguardista en Puerto Rico:

Leder's 'objects', as he deems proper to call his paintings, place him, along with Olga Dueñas [...] in the lead of those who constitute Puerto Rico's avant-garde. This local vanguard is minimal in comparison with the hosts of so-called artists endemic to our milieu. *It is a vanguard which in most cases would be considered conformist and reactionary in comparison with international standards but a vanguard nonetheless*<sup>252</sup>.

Las pinturas exhibidas en el Ateneo eran de corte minimal con especial interés en la superficie pulida y lustrosa. Leder empleó masonite como soporte, que después de aplicarle pintura esmaltada, recubrió con una capa de plástico de color para dar la impresión de haber trabajado con un material industrial como fibra de vidrio o plexiglás. Los objetos de Leder remiten al *hard-edge* y sus composiciones estaban dominadas por la línea orgánica (Fig. 66). Según comentó el propio artista, gracias a la reseña de Ernesto Jaime Ruiz de la Mata, la muestra atrajo visitantes y logró numerosas ventas.<sup>253</sup> Comentó el crítico:

Leder's paintings are, above all, 'clean' and elegant. There is no blatancy in their statement, no stridencies in their expressiveness. They are sober pieces, well-structured compositions which strike the spectator by their simplicity [...] Color is expertly handled so as to produce harmonious relationships, such as those in two objects where maroon figures are inscribed by orange-red areas<sup>254</sup>.

Fue precisamente en la exhibición del Ateneo cuando Leder conoció a Domingo López de Victoria, quien visitó la muestra en tres ocasiones y posteriormente le presentó a Carlos Irizarry. Esta muestra fue clave para Leder, ya que se insertó en la vanguardia local y creó estrechas relaciones con López de Victoria e Irizarry. Exhibieron juntos en la primera muestra de instalaciones en Puerto Rico, *Primavera* (1973), la cual se discutirá en detalle más adelante. Meses más tarde, Leder exhibió junto a Olga Dueñas, una artista estadounidense conocida por sus pinturas cinéticas, y a Rafael Rivera García, en una

---

<sup>252</sup> Ernesto Jaime Ruiz de la Mata, "Jeffrey Leder," *The San Juan Star*, 30 de junio de 1968, *The Sunday San Juan Star Magazine*, 7. Énfasis de la autora.

Olga Dueñas (1926) nació en Cleveland, Ohio de padres europeos. Vivió 25 años en Ecuador y luego se trasladó a Caracas, Venezuela. Durante su estadía de cinco años en Caracas, comenzó a trabajar con el arte cinético y op. Vivió en Puerto Rico del 1968 al 1970, donde participó en varias colectivas. Su primera exhibición individual fue en el Museo de la Universidad en 1968, donde presentó 30 pinturas cinéticas.

<sup>253</sup> Jeffrey Leder, "Entrevista por teléfono," entrevista por Melissa M. Ramos Borges, 15 de marzo de 2018. La reseña se publicó en *The San Juan Star*, véase nota 230.

<sup>254</sup> Ruiz de la Mata, "Jeffrey Leder," 7.

exhibición titulada *Arte de vanguardia* en el Museo de Arte de Ponce.<sup>255</sup> Allí, Leder presentó algunas pinturas de la exhibición del Ateneo, al igual que dos esculturas de gran formato, con clara influencia de la obra del escultor Tony Smith.

La mayoría de los artistas que exhibieron en el Ateneo en 1968 se mantuvieron activos en la escena local en la década del setenta, con la excepción de Liss. La presencia de los artistas vanguardistas en las salas de exhibición de las instituciones culturales más antiguas de la Isla y el formar parte de la colección reafirmaron el comentario que hizo Rafael Ferrer en 1966, según el cual el público estaba más abierto a nuevas tendencias estéticas. Definitivamente, la labor de Luis Hernández Cruz como asistente del director del ICP y como director de la Cátedra de Artes Plásticas del Ateneo asistió en la faena.

### 3.3 La Casa del Arte: la casa de la experimentación

A finales de la década del sesenta, La Casa del Arte se convirtió en el epicentro del mercado para el arte de vanguardia en el Viejo San Juan. Su directora, Ketty Rodríguez, estableció alianzas con el nuevo rector del Recinto Universitario de Mayagüez, UPR (RUM), el licenciado José Enrique Arrarás Mir y juntos crearon un ambiente fértil para este grupo de artistas vanguardistas. Como se ha discutido en previos apartados, Carlos Irizarry estuvo activo no sólo en su propia galería, sino que en diversos espacios expositivos -Galería 63, Museo de la Universidad y RUM. En ellos, en ocasiones muestra una sensibilidad a la identidad institucional, creando adaptaciones a su arte. Por ejemplo, en marzo de 1968 presentó en La Casa del Arte una muestra que consistía en ambientaciones, o *environments*, tituladas *Amanecer en Borinquen* y *Anochece en Borinquen*. Incluía dos cuartos contruidos con diez paneles de plexiglás –cada ambientación contenía dos piezas triangulares fabricadas de un panel cortado diagonalmente. Irizarry dividió cada panel en compartimentos triangulares delimitados por líneas negras, pintados de blanco e iluminados desde el interior con tubos fluorescentes.<sup>256</sup> En *Amanecer en Borinquen*, los triángulos flotaban en un fondo amarillo, naranja y rojo, mientras que, en *Anochece*, Irizarry utilizó una paleta de azules ultramarinos, verdes azulados, púrpuras y negros.<sup>257</sup>

---

<sup>255</sup> La carátula del folleto/catálogo de la muestra es una de las pinturas Leder. Consulte a: *Arte de vanguardia* (Ponce, PR: Museo de Arte de Ponce, 1968); Antonio Molina, "Exposición Colectiva de Obras de Vanguardia," *El Mundo*, 7 de diciembre de 1968, Puerto Rico Ilustrado.

<sup>256</sup> Irizarry produjo la obra en los talleres de la compañía Multi-Plastics, Inc. en San Juan bajo la tutela de Domingo López de Victoria y los dueños de la empresa.

<sup>257</sup> Ernesto Jaime Ruiz de la Mata, "Carlos Irizarry," *The San Juan Star*, 24 de marzo de 1968, 7.

Estas formas geométricas tratadas con ideas de la perspectiva sustraída del arte op, recuerdan a las piezas que presentó en 1967 en Tibor de Nagy y La Casa del Arte.

*El Mundo* publicó una reseña de la muestra acompañada de una fotografía del artista sentado al fondo de la obra, justo debajo de la unión de dos paneles de plexiglás intervenidos con los patrones triangulares en pintura de aerosol (Fig. 67). El crítico Antonio Molina elogió la obra de Irizarry por el dominio técnico, la habilidad de sintetizar conceptos y la integración entre pintura-escultura-arquitectura. Molina comentó:

Hay una extraña, aunque grata, sensación de adentrarnos en esta construcción-ambiente. Quizás sea producto del clima que pesa sobre cada ciclo de la historia en las artes plásticas. Irizarry trata de trasladarnos a un mundo que no conocemos; ese mundo que los artistas actuales, más identificados con lo ideal y lo abstracto, intentan mostrar una Humanidad, escéptica y llena de temores, para brindarnos un poco de gozo<sup>258</sup>.

Por otro lado, Ernesto Jaime Ruiz de la Mata, tildó la muestra como un intento poco innovador y remitía a las ambientaciones de artistas estadounidenses como Kaprow y a la muestra de Chafó Villamil y Ferrer en 1961 en el Museo de la Universidad. Ruiz de la Mata terminó su texto interpretando las ambientaciones de Irizarry como un homenaje local al 10º aniversario de Kaprow como ambientalista. Ruiz de la Mata expresó:

Yet, the designs of the panels, individually, as well as the whole units, judging from the perspectives drawn by the artist, which will also be on exhibit, recall not the space age, not the astronauts, or the satellites, not even 'Sputnik', nor 'Laika.' They are rather more in keeping with the turn-of-the-century decorative illusionistic designs, another faint echo of the resurgence of 'Art Nouveau' style. We are therefore extraordinarily intrigued by Irizarry's 'Alley-Oops' age machines environment, and looking forward to the exciting experience of penetrating into space-time<sup>259</sup>.

Quizás una como forma de congraciarse con los artistas locales y acercar su obra hacia la temática local, Irizarry incorporó en el título de la pieza la palabra Borinquen, derivado del nombre taíno de la Isla (Borikén) antes de la llegada de Colón. A pesar del lenguaje vanguardista de la pieza, que obligaba al espectador a estar sumergido en la habitación, Irizarry insistió en situarla y aludir a Puerto Rico y al pasado taíno. Esto no sorprende, ya que, en las primeras entrevistas que se le hacen a Irizarry tras su regreso a Puerto Rico, declaraba: "Yo quiero ser conocido como un artista puertorriqueño [...] Yo

---

<sup>258</sup> Antonio Molina, "Obras de Carlos Irizarry en La Casa del Arte," *El Mundo*, 23 de marzo de 1968, Puerto Rico Ilustrado, 23.

<sup>259</sup> Ruiz de la Mata, "Carlos Irizarry," 7.

quiero ser conocido como un artista de Puerto Rico. Quiero identificarme con mi gente y con mi tierra”<sup>260</sup>. Curiosamente, Irizarry recurría a una de las características de los artistas puertorriqueños contemporáneos radicados en Nueva York: incorporar la simbología, mitologías y palabras taínas como referentes culturales de la diáspora.<sup>261</sup> A pesar de las opiniones encontradas de los críticos locales, la pieza se adquirió como parte de la colección permanente del ICP en octubre de 1968. Según los archivos del ICP, *Amanecer* constaba de dos paneles plexiglás, mientras de *Anocher* constaba de cuatro paneles.<sup>262</sup> La misma institución adquirió otra pieza lumínica fabricada en plexiglás y pintada en aerosol a la vez que compró las ambientaciones y se exhibió en 1989 como parte de una retrospectiva de media carrera, titulada *Colección de coleccionistas* en el Museo de Historia y Arte de San Juan, organizada por el propio Irizarry. Parece ser que Irizarry separó las piezas que componían las ambientaciones y las vendió a distintos coleccionistas. Las ambientaciones no se han vuelto a exhibir en su totalidad desde 1968.

Hasta ese momento, la obra plástica de Luis Hernández Cruz, un ardoroso defensor de la abstracción y la modernidad,<sup>263</sup> se asociaba con los principios informalistas del arte abstracto, con obras con texturas, empastes y estratificaciones, relacionadas estrechamente a la naturaleza<sup>264</sup>. El año 1967 fue un momento de ruptura en su trayectoria, cuando empezó a emplear un lenguaje geométrico y ortogonal, desligándose de cualquier alusión al mundo externo.<sup>265</sup> El año previo, Hernández Cruz había explorado las texturas mediante capas de yeso y tela metálica, en piezas que presentó en 1967 junto a Domingo López de Victoria, Carlos Irizarry y Arturo Bourasseau en el Museo de la Universidad, Tibor de Nagy, La Casa del Arte y en UPR, RUM. Sin embargo, en 1968 comenzó una nueva etapa

---

<sup>260</sup> "Pintores boricuas exponen obras en NY," *El Mundo*, 15 de septiembre de 1967.

<sup>261</sup> Para más, consulte a: Jay Jacobs, "A Reply From Jay Jacobs," *The San Juan Star*, 4 de enero de 1968, Viewpoint, 3; Yasmín Ramírez, "Nuyorican Vanguards, Political Actions, Poetic Visions: A History of Puerto Rican Artists in New York, 1964-1984" (Doctor of Philosophy The City University of New York, 2005).

<sup>262</sup> Hasta el momento, no se ha encontrado el folleto de la muestra individual en La Casa del Arte, por ende, no queda claro cómo se exhibió(ron) la(s) ambientación(es). La única imagen de la pieza instalada se publicó en *El Mundo* que se describe en el texto.

<sup>263</sup> Consulte Hernández Cruz, "Notas sobre la pintura abstracta," 8.

<sup>264</sup> Federica Palomero, "Luis Hernández Cruz: Abstracción en libertad," en *Luis Hernández Cruz* (San Juan, PR: Museo de Arte de Puerto Rico, 2003), 18.

<sup>265</sup> Palomero, "Luis Hernández Cruz: Abstracción en libertad," 23.

de exploración matérica donde introdujo en su práctica artística la fibra de vidrio. Según el propio artista, aprendió la laboriosa técnica de un joven que trabajaba en un taller de reparación de embarcaciones náuticas.<sup>266</sup> Hernández Cruz creó un taller en su casa y fabricó las piezas en seriación de módulos. Trabajó por meses en la exhibición *Módulos*, que se presentó primero en el Instituto de Cultura Hispánica en Madrid.<sup>267</sup> La muestra regresó a Puerto Rico y se exhibió en dos ocasiones adicionales, en La Casa del Arte (Figs. 68 y 69) y en el RUM, UPR.<sup>268</sup> El profesor Ángel Crespo redactó el ensayo que acompañó el opúsculo de la muestra, donde comentó:

En esta exhibición se presentan dos tipos de obras: las que consideramos como objetos en el sentido ya expresado y aquellas otras que, mediante la seriación intuitiva de un módulo, acotan y organizan su espacio circundante. Pensemos, para comprender este arte aparentemente insólito, en las posibilidades de desarrollo ambiental de estos módulos en un espacio interior que, mediante su acción, nos conduciría mucho más allá de lo meramente decorativo. Pensémoslo, pues no cabe llegar a una valoración estética de un arte que, a nuestro juicio, se halla en etapas iniciales de un desarrollo que, a fin de cuentas, es el que impulsa la tendencia más decididamente experimental del arte de hoy mismo<sup>269</sup>.

Hernández Cruz diseñó y produjo alrededor de cinco moldes diferentes para crear sus piezas en fibra de vidrio. El primer diseño era de forma cuadrada, de la cual sobresalían cinco pequeñas formas piramidales del centro de la composición. Las piezas se trabajaban de forma independiente, agregándole el color deseado al fondo y a cada una de las pirámides. Creó piezas cuadradas completamente lisas de color plano. Empleó una paleta de colores de alto contraste, blancos y negros, rojos y verdes. Luego, utilizó las piezas individuales para crear piezas de mayor formato, uniendo cuatro, cinco o seis cuadrados configurados en varias orientaciones para crear un diseño geométrico en la obra. El RUM adquirió *Composición con pirámides II* (Fig. 70) para su colección permanente. Cabe destacar que la pieza se ha incluido en varias exhibiciones colectivas y en varias muestras

---

<sup>266</sup> Hernández Cruz, entrevista.

<sup>267</sup> Exhibe 14 piezas: *Combinación de pirámides I; Combinación de pirámides II; Combinación de pirámides III; Diamante violeta; Dos pirámides blancas continuas; Franjas amarillas; Verde y marrón opuestos; Rojo y gris alternos; Rojo, verde y azul contrastantes; Anaranjado en valor mínimo; Proyección horizontal de una pirámide alargada; Formas en relación de grises; Pirámides negras en ángulo; Pirámide espaciada e invertida.*

<sup>268</sup> En La Casa del Arte exhibió 13 piezas: *Combinación de pirámides I; Combinación de pirámides II; Combinación de pirámides III; Diamante violeta; Franjas amarillas; Verde y marrón opuestos; Rojo y gris alternos; Rojo, verde y azul contrastantes; Anaranjado en valor mínimo; Proyección horizontal de una pirámide alargada; Pirámides negras en ángulo; Pirámide espaciada e invertida y Tres piezas grises.*

<sup>269</sup> Ángel Crespo, "Módulos," ed. Instituto de Cultura Hispánica (Madrid: Gráficas Alocén, mayo 1968).



retrospectivas del artista. Es una de las pocas obras de la vanguardia puertorriqueña que se ha exhibido con frecuencia.

El segundo diseño consistía en pirámides rematadas con medias pirámides en la parte superior e inferior, con dimensiones de 36" x 6" x 6". El artista creó doce piezas con esta forma en las cuales utilizó la paleta gris. El tercer diseño remite a los techos dos aguas, de formato rectangular orientado de manera vertical, con una superficie en una leve inclinación/declive que se une en el centro del rectángulo. En la muestra en Madrid, colocó los módulos en el suelo. En Puerto Rico, colgó cinco módulos en la pared sin espacio entre cada uno y logró una gradación tonal del color. Según el opúsculo publicado para la muestra de La Casa del Arte, el artista y colega Rafael Ferrer era el dueño de una de estas combinaciones modulares, titulada *Tres piezas grises*. La variedad de moldes que diseñó y construyó para esta muestra crearon piezas que dialogaban con preocupaciones sobre las definiciones de pintura, escultura, arquitectura y diseño.<sup>270</sup>

Esta serie de trabajo logró gran cobertura mediática; los periódicos locales de distribución en toda la Isla y la revista *Urbe* publicaron reseñas de la muestra.<sup>271</sup> El crítico Antonio Molina dedicó dos escritos sabatinos a la obra modular de Luis Hernández Cruz. En el primero, elogió el trabajo del artista que se expuso en Madrid. Con el artículo acompañó varias fotografías de las obras y las distintas configuraciones modulares que elaboró el artista. Molina culminó su escrito con un dato revelador: "Las dependencias oficiales de Puerto Rico están prestando gran atención a la imagen de nuestro pueblo en el exterior, en lo que se refiere al arte, y es un dato consolador saber de la cooperación que en este caso ha recibido nuestro artista, por parte del ICP y el Departamento de Estado de Puerto Rico"<sup>272</sup>. Nuevamente, la labor de Hernández Cruz como asistente del ICP logró que la vanguardia en Puerto Rico pudiese trascender barreras geográficas y lograr exhibir fuera de la Isla.

El segundo escrito de Molina es de gran valor, ya que le acompañaban cuatro imágenes de obras exhibidas que visibilizan la variedad de módulos que diseñó y

---

<sup>270</sup> El fotógrafo Richard Avedon adquirió la obra *Composición con pirámides III*, la única de la serie compuesta por cinco módulos en blanco y negro.

<sup>271</sup> Consulte a: Antonio Molina, "Arte ambiental de Luis Hernández Cruz," *El Mundo*, 18 de mayo de 1968, 22; Antonio Molina, "Luis Hernández Cruz y su obra," *El Mundo*, 16 de noviembre de 1968; Ernesto Jaime Ruiz de la Mata, "Hernandez Cruz," *The San Juan Star*, 27 de octubre de 1968, Sunday San Juan Star Magazine, 19; "Abren en el CAAM exposición de Hernández Cruz," *El Mundo*, 28 de noviembre de 1968, 60; "Luis Hernández Cruz y sus 'módulos'," *Urbe*, diciembre/enero, 1968/1969, 26-27.

<sup>272</sup> Molina, "Arte ambiental de Luis Hernández Cruz," 22.

desarrolló el artista (Fig. 71). Es importante enfatizar este dato, ya que poco se conoce de este trabajo experimental de Hernández Cruz. Igualmente, Molina incluyó los comentarios de críticos españoles a la obra de Hernández Cruz. Molina cita las reseñas de críticos españoles:

Cirilo Popovici, de la Revista S.P. dijo: 'el arte de Hernández Cruz supera la medida de lo que suele ver en Madrid dentro de este estilo', y Manuel Campoy en 'ABC' se refiere al artistas de este forma: 'él convierte en entidad pictórica lo que en otros estructuralistas del espacio (Navin Gabo y Josef Albers) sólo es linealismo geométrico o a todo lo más, dibujo ... Hernández Cruz como pintor que es, crea para nosotros un ambiente, pero lo hace desde la pintura misma'<sup>273</sup>.

La insistencia de incluir los comentarios positivos de los críticos españoles, al igual que un extracto del ensayo de la mano de Ángel Crespo, se puede comprender como una táctica de parte Molina para 'validar' este trabajo como 'arte' para sus lectores. Por su parte, la reflexión de Molina acerca de la exhibición en La Casa del Arte fue la siguiente:

Hernández Cruz pretende con sus piezas de fiberglass crear diseños hermosos, que transformen nuestra sensibilidad. Piezas que afirman su realidad, distinta de la del hombre, que haya una relación de fenómeno a fenómeno, esperando que algún día, neveras, autos, lámparas, muebles y casas, transformen la vida en algo no solo cómodo sino totalmente bello. Hay que ver cómo las fábricas de estos objetos, además de buscarle un buen funcionamiento, tratan, con el concurso de miles de artistas y diseñadores, de dotarlos de hermosura<sup>274</sup>.

Sin embargo, Ruiz de la Mata criticó el trabajo de Hernández Cruz. Primero, el crítico del *The San Juan Star* no concordaba con la postura de Crespo, quien describió el trabajo del artista como ambientación. Contrario a Molina, quien reforzó su argumento con la crítica de ojos extranjeros, Ruiz de la Mata cuestionó el raciocinio de las posturas de Crespo. El crítico comprendía que había una contradicción: si las obras eran modulares, la propuesta debía ser una aplicación de una línea de producción para la creación de una repetición infinita de patrones. La ambientación debía ser completamente envolvente, como la que produjo Kaprow en marzo de 1958 (referencia que utiliza el autor con frecuencia en sus escritos). Expuso:

The 'Tres piezas grieses[sic],' distributed on the floor of the vaulted alcove are attractive enough; provided the right location, the proper ambience. This alone serves to disprove Professor Crespo's contention about the 'environmental nature'

---

<sup>273</sup> Molina, "Luis Hernández Cruz y su obra," n.p.

<sup>274</sup> Molina, "Luis Hernández Cruz y su obra."

of Hernández Cruz's works; when one has to provide the proper setting for the works<sup>275</sup>.

Ruiz de la Mata prosiguió a criticar la factura y terminación descuidada de las obras, en particular las superficies desniveladas que producían unos reflejos que distraían de la nitidez que debían tener las piezas. Terminó su escrito: "As for the other small 'modular units' I daresay they ought to be considered 'minimal,' in importance, that is<sup>276</sup>".

Evidentemente, Ruiz de la Mata no quedó impresionado con la nueva propuesta de Hernández Cruz. A pesar de la única crítica negativa de Ruiz de la Mata, la serie tuvo gran éxito y logró varias ventas. No obstante, Hernández Cruz dejó de trabajar la fibra de vidrio como medio artístico, ya que, según el propio artista, el proceso era extremadamente tedioso.

La Casa del Arte culminó el año 1968 con la exhibición individual de Domingo López de Victoria, titulada *Octágonos*. La forma, según el propio López de Victoria: "[...] is a perfect shape and I always express myself through the octagon as my personal form of expression"<sup>277</sup>. El cartel publicitario de la muestra, estaba compuesto de varias hojas de contacto. En la exposición se mostró un registro fotográfico de la creación de las piezas (Fig. 72). En vez de presentarse en un taller de artista, las imágenes capturan a López de Victoria trabajando en un taller industrial de rótulos comerciales –en una de las fotos se logra ver el icónico logo de la gasolinera *Gulf*. Entre 1967 y 1968 Domingo López de Victoria trabajó en la compañía Multi-Plastic Inc. en San Juan, donde se desempeñó como diseñador industrial (mobiliario, productos y señalización).<sup>278</sup> En la compañía, se entrenó en la técnica del termoformado, un proceso de transformación de plástico que implica la aplicación de calor a una lámina de plástico para entonces darle la forma deseada. López de Victoria construyó moldes octagonales y, luego, empleó el termoformado para ajustar el plástico al molde que había hecho. Las piezas, de forma octagonal, cuentan con una estructura en plexiglás, intervenida posteriormente por pintura esmalte en aerosol de colores brillantes, como amarillo, verde y azul. Logra un acabado que contrasta entre lo

---

<sup>275</sup> Ruiz de la Mata, "Hernandez Cruz," 19.

<sup>276</sup> Ruiz de la Mata, "Hernandez Cruz," 19.

<sup>277</sup> Jesse A. Fernández, "Installations at the Colibrí," *The San Juan Star*, 27 de mayo de 1973, *The Sunday San Juan Star Magazine*, 15.

<sup>278</sup> Para conocer sobre la relación entre la obra y sus productos de diseño de mobiliario consulte: Ruiz de la Mata, "The Newest Abstraction: Total Environment," 8-9.

extremadamente pulido y lustroso y lo opaco. El apoyo institucional que recibió López de Victoria al momento fue abismal, tanto el ICP el RUM, UPR y unos meses más tarde, el Museo de la Universidad adquirieron obras de López de Victoria para su colección. No obstante, la pieza del ICP no se ha exhibido desde su compra en 1969. Por otro lado, las piezas que adquirió el RUM se exhibieron desde que se compraron, en la Biblioteca General del recinto. Recientemente, con la fundación del Museo de Arte y Senado Académico (2015, MuSA) en el RUM, las piezas pasaron al depósito de obras del museo.

El tríptico *Proyecto Ontario* (Fig. 73), parte de la colección del RUM, enfatiza la relación e interacción de formas geométricas dentro del octágono. Pensada de manera serial, López de Victoria interviene sobre cada superficie de la misma manera, colocando un triángulo azul delimitado por una línea negra, sobre la superficie verde. Cada parte del tríptico ubica la orientación del triángulo en un sitio distinto: la mitad superior, hemisferio derecho u izquierdo. Al colocar las piezas en secuencia, el cambio de la orientación del triángulo da la sensación de movimiento. Por otro lado, López de Victoria alude a la propia composición del octágono, la superposición de dos cuadrados, uno recto y otro orientado a la forma diamante. Al igual que la pieza *Proyecto Ontario Fase II* (Fig. 74), adquirida en 1969 por el ICP, López de Victoria continuaba explorando los opuestos.<sup>279</sup> Después de construir un molde para manipular los dobleces del octágono con plexiglás, el artista aplicó una capa de bondo, material utilizado en la reparación automovilística, en la superficie y lados de la pieza. Lo terminó con pintura amarilla de acabado en mate. El triángulo azul y las líneas de contorno negras se intervinieron por la parte posterior de la obra. Por ende, el artista logró un contraste entre lo opaco y lo reflexivo en la superficie de la obra.

En la pieza *Experimento sobre energía (naranja)* (1968, Fig. 75), que forma parte de la colección del MHAA desde 1969, el artista intervino el reverso del octágono de plexiglás con pintura negra aplicada con rociador de pintura, permitiendo que la superficie

---

<sup>279</sup> El nombre de la ciudad canadiense como parte del título de varias de las piezas producidas en estos años puede sorprender. No obstante, en 1967 se publicó un libro por John I. Rempel donde se hizo un breve recorrido histórico de las estructuras octagonales desde la época clásica hasta la contemporaneidad. Más aun, Rempel incluyó una lista anotada de sobre cien estructuras poligonales en Ontario. Posiblemente López de Victoria conocía este texto y lo utilizó como referencia para su trabajo. La popularidad de las estructuras poligonales comenzó en el Siglo XIX cuando el frenólogo estadounidense Orson Squire Fowler publicó su tratado *A Home for All: or, the Gravel Wall and the Octagon Mode of Building* (1854), donde se promovía el diseño de hogares octagonales por sus cualidades democráticas, lo conveniente y lo económico del proceso de construcción.

tenga un acabado altamente reflexivo.<sup>280</sup> López de Victoria intervino la superficie reflexiva del plexiglás con líneas en naranja sin lustre, recreando la silueta del octágono, pero en menor escala. Este diseño recuerda a planos de arenas, delimitando con las líneas naranjas el espacio común, que se pudiese asociar con posturas metafísicas en el diseño. La pieza se exhibió en una ocasión, en la muestra *The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States, 1920-1970* organizada por el Bronx Museum of the Arts en 1988.<sup>281</sup> La calidad reflexiva de la superficie de la pieza era de especial interés para López de Victoria, ya que, a través del reflejo del espectador, estimulaba una participación activa del observador. Los trabajos producidos por Hernández Cruz, Irizarry y López de Victoria al final de la década del sesenta remiten a obras de John McCracken, Larry Bell y los artistas denominados como *fetish finish*, quienes empleaban materiales industriales para crear objetos prístinos que cuestionaban los límites de la pintura y la escultura.<sup>282</sup>

### 3.4 Grupo seis: el arte avanzada en la UPRRP

En la Universidad de Puerto Rico en Río Piedras se estaba configurando un grupo de jóvenes artistas, estudiantes y exalumnos de la institución interesados en las nuevas propuestas vanguardistas discutidas hasta el momento. A finales de 1968, Jeffrey Leder, Edwin Francisco Rosario (1942), Lope Max Díaz (1943), Rafael Colón Morales (1941) y Ernesto Álvarez (1937) presentaron en el Centro Universitario de la UPRRP su primera exhibición colectiva, que se tituló *Seis*. Hasta el momento, el único documento encontrado que registra la celebración de la muestra es su opúsculo, que incluyó biografías cortas de los artistas e imágenes de algunas de las piezas exhibidas, pero no incluyó la lista de obras que se presentaron. No obstante, una revisión de las imágenes contenidas en el opúsculo revela el interés compartido por la estética el *hard-edge*, lienzos estructurados y el minimalismo. Leder presentó piezas exhibidas meses antes en el Ateneo y una escultura

---

<sup>280</sup> Es precisamente esa cualidad reflexiva de esta pieza la que utiliza en la fotoserigrafía *Artie* (1970), que formó parte del portafolio de gráfica puertorriqueño de la Galería Colibrí y fue exhibida en la Segunda Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano (BSJ), que se discutirá en el quinto capítulo del texto.

<sup>281</sup> La muestra se presentó en el Bronx del 29 de septiembre de 1988 al 29 de enero de 1989; seguido por El Paso Museum of Art del 27 de febrero al 23 de abril de 1989; San Diego Museum of Art del 22 de mayo al 16 de julio de 1989; al ICP del 14 de agosto al 8 de octubre de 1989 y su última parada fue en el Center for the Arts en Vero Beach, Florida del 28 de enero de 1990 al 31 de marzo de 1990.

<sup>282</sup> "The L.A. Look From Start to Finish: Materials, Processes and Conservation of Works by the Finish Fetish Artists," *Modern Materials and Contemporary Art*, accesado en 1 de junio de 2019, [https://www.getty.edu/conservation/our\\_projects/science/art\\_LA/article\\_2011\\_icom\\_cc.pdf](https://www.getty.edu/conservation/our_projects/science/art_LA/article_2011_icom_cc.pdf).

minimalista. La escultura estaba fabricada en varetas de metal que conformaron la silueta de un marco de forma L. Para la fotografía que se incluyó en el catálogo, Leder colocó la estructura en el exterior, sobre un parcho de grama. La iluminación natural creó una serie de sombras lineales que intersecaban perpendicularmente sobre la escultura, simulando varetas adicionales en la composición (Fig. 76). Rafael Colón Morales presentó unas pinturas informadas por el *hard-edge* y la abstracción geométrica, dominadas por líneas finas verticales y triángulos rectos. Edwin Francisco Rosario exhibió unos lienzos estructurados de medio mixto. Rosario mantuvo la forma rectangular del soporte, no obstante, la superficie del lienzo era cóncava. En el centro de la composición insertó un círculo de un material perforado que permitía ver las ‘entrañas’ del lienzo (Fig. 77).<sup>283</sup> Lope Max Díaz presentó sus composiciones informadas por el constructivismo ruso de principios del siglo XX.

La segunda muestra del grupo fue *GRUPO MARZO* en el Museo de la Universidad en marzo de 1969. Antonio Molina reseñó la exhibición colectiva y, nuevamente, su escrito estaba acompañado de fotografías de la sala y las piezas exhibidas. Comentó Molina:

No quieren llamarse de ‘vanguardia’ porque esta palabra, según ellos, está muy prostituida [sic]. Vanguardia es un rompimiento, es un viraje y estos artistas están bregando con problemas plásticos que existían antes que ellos. Diciendo sus propias palabras: ‘No estamos delante, ni detrás’.

*Se quejan que la mayoría de los artistas puertorriqueños son convencionales y no dan testimonio de su época, así como que el arte debe tener alguna función social*<sup>284</sup>.

El conjunto de artistas trabajó estilos distintos. No obstante, sus obras mostraron influencia del *hard-edge*, la abstracción geométrica y la exploración con nuevos materiales. Así se evidencia en la pieza de Leder, titulada *POLIFOAM*, nombre del material utilizado para crear la pieza, que consistía en un trozo del polímero blanco de forma irregular. Según se puede apreciar en la única imagen sobreviviente de la pieza, parece que el artista colocó algún objeto esférico debajo de la gomaespuma y lo amarró, creando así una esfera perfecta sobre la superficie y un doblez que emerge del plano de la obra (Fig. 78).<sup>285</sup>

<sup>283</sup> Ernesto Álvarez presentó unos lienzos abstractos que había exhibido semanas antes en su muestra individual en el Museo de la Universidad de Puerto Rico. La crítica no fue muy favorecedora. Consulte a: Ernesto Jaime Ruiz de la Mata, "Ernesto Álvarez," *The San Juan Star*, 3 de noviembre de 1968, Sunday San Juan Star Magazine, 19; Antonio Molina, "Exposición de Ernesto Álvarez," *El Mundo*, 23 de noviembre de 1968, Puerto Rico Ilustrado, n.p.

<sup>284</sup> Antonio Molina, "Gente joven en el arte," *El Mundo*, 28 de junio de 1969, Puerto Rico Ilustrado, 16. Énfasis de la autora.

<sup>285</sup> Leder presentó una muestra individual titulada *POLIFOAM* en la sala de exhibición de la División de Extensión de la UPRRP. La muestra se presentó del 3 al 30 de mayo de 1969. Hasta el momento, no se ha

Lope Max Díaz presentó la serie *Cajas I, II, III* (Fig. 79), soportes estructurados en madera y pintados con pintura esmalte. Como se aprecia en la foto publicada en *El Mundo* (Fig. 80), Díaz configuró los soportes en diversas formas geométricas para crear una ilusión tridimensional de una caja y su sombra, que recorría parte de la pared y el suelo de la sala. Lamentablemente, los comentarios de Molina en su reseña no dejan claro la propuesta del artista: “Lope Max Díaz, con sus ‘cajas’, del número uno al tres, denota que trabaja a nivel de contenido de espacio, no quiere limintar [sic] la obra [...]”<sup>286</sup>. Los comentarios parcos y poco descriptivos hacen difícil la comprensión y el estudio de la obra.

### 3.5 Rafael Rivera García y la posibilidad de politizar el arte

Otra incursión a la vanguardia en Puerto Rico se encuentra en el artista y profesor del Departamento de Bellas Artes de la UPRRP, Rafael Rivera García, quien desarrolló un concepto *sui generis* de la vanguardia. En 1965, Rivera García se trasladó a la Universidad de Miami para culminar sus estudios graduados y, una vez de vuelta en Puerto Rico en 1968, presentó su nuevo concepto artístico: el arte maximal, estilo que desarrolló del 1967 al 1970. El artista describió las piezas maximales como:

Las figuras todos de bordes duros se deberán entrelazar en patrones impredecibles y no dar muestras de control. Figuras juxtacolocadas [sic], croma y valor en unos aparentes garabatos, harán o crearán un efecto de gran discordia y máximas configuraciones. En efecto lo que se busca no es la pureza o la esencia de las formas contemporáneas hechas por la tecnología o la máquina... lo que se busca es un envolvimiento emotivo con muchas cosas a la vez<sup>287</sup>.

Su primera presentación en la Isla fue en el Ateneo Puertorriqueño, donde mostró catorce pinturas en lienzos estructurados (entre ellos circulares y octagonales) y dos esculturas (Fig. 81).<sup>288</sup> En la nueva serie, el artista se distanció de la figura y el expresionismo abstracto que caracterizó su obra a finales del cincuenta y principio del sesenta. Tituló la

---

encontrado reseña o catálogo de la muestra. El MHAA tiene en su colección un ejemplar del cartel promocional de la muestra.

<sup>286</sup> Molina, "Gente joven en el arte."

<sup>287</sup> Según cita Alexis Josue López Nieves, "Rafael "Sonny" Rivera García" (Bachillerato en Artes Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, 2015), 21.

<sup>288</sup> La muestra se presentó del 19 de julio al 2 de agosto de 1968.

nueva serie *Borinquén*, y en ella integró elementos del arte op y pop, la estética psicodélica de la cultura jipi, colores saturados y formas orgánicas.

Las piezas que el artista exhibió en el Ateneo fueron creadas durante su estadía en Miami. El folleto de la muestra incluyó imágenes de algunas de las piezas de las dos series que presentó, una más ligada al arte figurativo y la serie *Borinquén*, un trabajo no figurativo. Las obras tempranas aún incluyen la figura humana, como se evidencia en la pintura *Desnudo* (1967, Fig. 82). En esta obra, el artista abstrae el cuerpo femenino a figuras curvas de fondo blanco, con los cuerpos intervenidos por formas orgánicas en colores brillantes. En la mitad superior de la obra, colocó una mujer acostada. Justo debajo de ella, el artista integró a otra mujer, esta vez reclinada. Ambas parecen estar flotando dentro de la composición de patrones de líneas y formas abstractas y coloridas. El artista adhirió objetos semicirculares al soporte de masonite, para crear cierta tridimensionalidad a la pieza.<sup>289</sup> Por otro lado, en las piezas de la serie *Borinquén*, Rivera García rompió completamente con la figura, exploró la abstracción pura y, en ocasiones, el lienzo estructurado. Un ejemplo es la obra *Borinquén 6* que tiene un soporte octagonal. El artista cubrió toda la superficie con complejos patrones de colores brillantes y líneas orgánicas, característicos de su propuesta maximal. A diferencia de la precisión matemática de los octágonos de López de Victoria, a Rivera García le interesaba enfatizar la factura artesanal en su obra, por ejemplo, los lados del octágono no son equivalentes. La selección del soporte y medio, masonite y acrílico, materiales que aluden a la Generación del 50, niega la calidad reflexiva y contemporánea del esmalte y el plexiglás.

Este nuevo concepto estético lo definió como arte maximal y redactó un manifiesto que posteriormente fue publicado en la revista *Urbe*.<sup>290</sup> El manifiesto consiste en veintiuna declaraciones que parecen adoptar, expandir o retar los conceptos de los manifiestos de las vanguardias históricas, tales como: “el arte del pasado está muerto” y “Arte es vida... historia es muerte” (Apéndice 16). Por otro lado, es una declaración de repudio hacia el minimalismo, *junk-art*, *found-objects* y el arte conceptual dijo: “Más es más, menos es menos”; “Arte es la concretización de lo conceptual”; “El hombre hace arte” y “La

---

<sup>289</sup> La pieza forma parte de la colección del ICP, pero con el título *Mujeres desnudas*, no se ha exhibido desde su adquisición.

<sup>290</sup> Para esos años, Rafael Rivera García se asociaba con los artistas del movimiento sincerismo, el argentino Antonio Gantes y Carlos Campbell. Hasta el momento, la autora no ha encontrado información adicional sobre el movimiento o los artistas que trabajaron ese estilo.



máquina es anti-arte”. En su momento, causó gran conmoción, tanto así que la revista *Urbe* publicó dos artículos que reaccionaron al manifiesto maximal<sup>291</sup>.

La única reseña de la exhibición en el Ateneo se publicó casi un mes después de que la muestra terminara. *El Mundo*, como de costumbre, incluyó varias imágenes de las obras expuestas complementando el escrito de Antonio Molina (Fig. 83). Este comentó referencias al trabajo de Frank Stella, el arte op y pop, entrelazado con las posturas del manifiesto maximal. El corto ensayo se enfocaba, mayormente, en los elementos formales de la pintura y recuentos de la biografía del artista. Decía: “A pesar que la nueva visión plástica de Rivera es abstracta tiene un gran impacto humanista. Sus formas y figuras captan los colores y el sabor de su patria, de ahí la serie denominada ‘Borinquen’[sic], que lo llama un canto a Puerto Rico”<sup>292</sup>. El comentario de Molina se percibe el intento de *puertorriqueñizar* la abstracción de Rivera García para, de cierta manera, validar el trabajo como arte puertorriqueño.

La ausencia de una reseña de parte del crítico del rotativo *The San Juan Star* no pasó desapercibida por Rivera García. Días antes de que inaugurara su siguiente muestra, envió una carta al editor del periódico. En ella, Rivera García comentó:

Your art critic Ruiz de la Mata is something else! In the short time he has been with your excellent paper, he has managed to either ignore or insult every artist on the island. I have had ample evidence in the past that your fine paper does not believe in censoring significant news. Because I believe Ruiz de la Mata will manage to ignore my forthcoming exhibit I respectfully submit a photo of my maximal ambience and environmental three-dimensional painting. *Because I have had the honor of being ignored by Ruiz de la Mata I feel it only fair to ‘beat him to the punch’ by showing my painting in this section [...]* All kidding aside I feel that possibly other artists might begin submitting letters and that way maybe your art critic and his compulsion to censor what he does not like, understand or choose to ignore<sup>293</sup>.

Es preciso recordar el altercado de Rivera García con Rafael Ferrer en 1964 y la protesta en contra de la compra de una pieza de Ferrer por el Museo de la Universidad. El boicot público llevó a que el Museo organizara una charla sobre la obra escultórica de Ferrer. Ruiz de la Mata dio la charla, publicada en *El Mundo*, defendiendo la adquisición de la pieza para formar parte de la colección permanente del Museo. La riña entre el crítico y el

---

<sup>291</sup> Consulte: René Trujillo Betancourt, "Ante El Manifiesto “Maximal”," *Urbe*, febrero/marzo, 1969, 17; Osvaldo Manuel Herrero, "En torno a una polémica " *Urbe*, abril/mayo, 1969, 15; 48-51.

<sup>292</sup> Antonio Molina, "Regresa Rafael Rivera García," *El Mundo*, 7 de septiembre de 1968, Puerto Rico Ilustrado, 18. Énfasis de la autora.

<sup>293</sup> Rafael Rivera García, "Maximal Ambiance," *The San Juan Star*, 22 de septiembre de 1968, Letters, 23. El rotativo publicó la carta y una fotografía del artista dentro del ambiente maximal que presentó en la UPRRP.

artista era de años. Cabe destacar que Ruiz de la Mata sí hizo un comentario crítico sobre el trabajo maximal de Rivera García. Escondido en el párrafo introductorio de la reseña que publicó acerca los módulos de Luis Hernández Cruz, Ruiz de la Mata dejó un mensaje claro para Rivera García:

NOWADAYS, when manifestoes and pronouncements seem to be in bloom in Puerto Rico; when mediocrity and bandity hide behind obscure theories and pretentious statements; when painters whose contributions to the art world are minimal, if not microscopic, proclaim themselves creators of 'maximal art' and proffer to be the forerunners of the international avant-gard [sic]; when groups of remarkable stylistical heterogeneity name themselves 'sincerists,' catalogue introductions and notes may be more important; on many occasions; than the works exhibited themselves<sup>294</sup>.

Ruiz de la Mata se refería, no solo a la muestra del Ateneo, sino a *El ambiente maximal* que Rivera García presentó en la Sala de Exposiciones de la División de Extensión, dirigida por el colega artista John Balossi. Para esta exhibición, Rivera García intervino las paredes, el techo y el suelo de la sala con diseños arabescos, líneas y formas orgánicas en blanco y negro, creando un asalto a los sentidos del espectador (Fig. 84).<sup>295</sup> El artista colgó dos piezas bidimensionales sobre los patrones orgánicos de la pared y colocó dos piezas tridimensionales sobre el suelo. Creó un efecto óptico desorientador entre los patrones del cubo, las piezas sobre la pared y el suelo. En el opúsculo de la muestra, el artista incluyó su propuesta para el ambiente maximal:

- Es en efecto una célula cúbica maximal ambiental, abarca el todo; es una concretización de un dinámico 'Milieu' humano, es un ataque perceptual al espectador.
- Es una continuidad de una experiencia total perceptual en que la composición de los planos destruye la forma inicial básica.
- Es la dinámica de un conflicto estético formalístico que se posa el artista a sí mismo, en relación a la experiencia maximal perceptiva<sup>296</sup>.

*El Mundo*, publicó el único comentario sobre la recepción del público: "[...] Rivera, ni corto ni perezoso, convirtió toda la Sala de Extensión en su 'ambiente maximal', frente a las miradas escandalizadas de propios y extraños. Ese es su carácter muy latino, osado y polémico pero seguro de sí mismo<sup>297</sup>". La cancelación de elementos estructurales del

---

<sup>294</sup> Ruiz de la Mata, "Hernandez Cruz," 19.

<sup>295</sup> Para esta labor, Rivera García contó con la ayuda de estudiantes, entre ellos Edwin Maurás.

<sup>296</sup> "El ambiente maximal," *Urbe*, diciembre/enero, 1968/1969, 13.

<sup>297</sup> Molina, "Exposición Colectiva de Obras de Vanguardia," 21. Énfasis de la autora.

espacio expositivo mediante el patrón elaborado llevó a una inmersión total del espectador en el llamado espacio maximal.

En verano de 1969, Rivera García presentó otra exhibición individual, esta vez en el Museo de la Universidad. La muestra consistió de 69 pinturas, 35 de ellas de la serie *Canto a Borinquen*. Como se puede apreciar en la documentación fotográfica (Fig. 85), Rivera García abandonó el montaje lineal de las piezas, colgándolas a diversas alturas en la pared. Además, se puede observar que muchos de los lienzos eran redondos, ovalados y sector circular. Las piezas, en las cuales dominaban los colores intensos, como el rojo y amarillo, además del blanco y el negro, continuaban la teoría del arte maximal. En esta muestra, el artista sintetizó un poco más el patrón lineal de las obras, dándole más protagonismo al fondo negro de las composiciones. Por ende, la composición no era tan cargada como aquellas que exhibió en el Ateneo, pero continuaba con el interés de la imposición de planos para agudizar un efecto óptico y de percepción.

Hasta el momento, la única muestra de la exhibición que se ha encontrado, la redactó Ruiz de la Mata. No obstante, el autor no hizo comentarios críticos sobre la propuesta plástica de Rivera García, sino que se dedicó a citar datos del artista, donde nació, donde estudió, etc. Hizo mención del arte maximal, reimprimió el manifiesto, y habló de la carta al editor que había enviado el artista en 1968. Después de estos datos, Ruiz de la Mata se dedicó a discutir el estilo minimalista, citando historiadores, como Ray Faulkerm, Edwin Ziegfield, H.H. Arnason, y artistas minimalistas. Omite del todo cualquier comentario que ‘valide’ la obra del artista o la teoría maximal. El artículo estaba empapado del cinismo y humor oscuro típico de Ruiz de la Mata: “Among contemporary stylistical trends in the 1960’s *there exists such a thing as ‘Minimal’ art [...] Locally, Rafael N. Rivera García’s maximal works will be on display at the U.P.R. Museum until Aug. 16*”<sup>298</sup>. No fue la primera vez que sus artículos se convertían en comentarios conceptuales basados en el trabajo de los artistas que reseñaba. Semanas antes de la reseña de Rivera García, Ruiz de la Mata publicó una crítica que consistió únicamente en la oración: “Goodnough is not good enough for me”<sup>299</sup>.

---

<sup>298</sup> Ernesto Jaime Ruiz de la Mata, "Rafael Rivera García," *The San Juan Star*, 3 de agosto de 1969, Sunday San Juan Star Magazine, 13. Énfasis de la autora.

<sup>299</sup> Ernesto Jaime Ruiz de la Mata, "Robert Goodnough," *The San Juan Star*, 15 de junio de 1969, Sunday San Juan Star Magazine, 9.

El crítico hacía referencia al trabajo del artista estadounidense, Robert Goodnough, quien exhibió su trabajo gráfico en la Galería Colibrí.

A pesar de que Rivera García tuvo mucho éxito y visibilidad como artista (a partir de la década del setenta pintó doscientos murales públicos que aludían a la cultura taína), su trabajo se ha mantenido al margen de la historia del arte de Puerto Rico.<sup>300</sup> Quizás su acercamiento a la abstracción geométrica, arte op y pop, entre otros, no se asociaba con el concepto de “arte puertorriqueño” como comentaron Carlos Irizarry y Domingo López de Victoria en 1968. Quizás, otra razón por la cual pudo haber sido omitido es por su afiliación abierta al partido estadista, cuya percepción se evidencia en la siguiente declaración del 1969: “Rafael Rivera García, like many other vociferous stalwarts of the New Progressive Party, is most willing to sacrifice all that composes our cultural heritage before the altar of federal statehood”<sup>301</sup>. Su trabajo como director de la Oficina de asuntos culturales de la Fortaleza a partir del 1977, bajo la gobernación del polémico político Carlos Romero Barceló<sup>302</sup>, impulsó una omisión de sus obras de los textos de historia del arte, a pesar de la vasta documentación que está disponible para el investigador. Máxime, en una isla donde la historia del arte se ha narrado desde la afirmación de una cultura puertorriqueña y al rechazo de influencias estadounidenses, el artista cuyos ideales no se alineen con la teoría nacionalista será excluido de la historia.

Hasta el momento, se han discutido trabajos en su mayoría iconoclastas, alejados de las temáticas político-sociales y que marcaron un gran cisma entre este grupo de artistas y sus contemporáneos. Esta división se evidenció en el artículo publicado en 1967 por el crítico estadounidense Jay Jacobs.

### 3.6 La gran controversia: el affair Jacobs

Un hito importante para el arte de la Isla fue el número especial, dedicado específicamente a Puerto Rico, de la revista neoyorquina *theARTgallery Magazine*<sup>303</sup>. En

<sup>300</sup> En 2015 se presentó una tesina de bachillerato en el Programa de Historia del Arte de la UPRRP que narró varias facetas de la carrera artística de Rivera García. Consulte a: López Nieves, "Rafael “Sonny” Rivera García."

<sup>301</sup> Pelayo Román Benítez, "In praise of Alegria," *The San Juan Star*, 9 de febrero de 1969, Letters, 12.

<sup>302</sup> La problemática alrededor de la figura de Romero Barceló se discutirá en el quinto capítulo de este escrito.

<sup>303</sup> Fundado por William C. Bendig, *theARTgallery Magazine* publicó su primer número en noviembre de 1957. En sus inicios, el magacín era un calendario de exhibiciones a nivel nacional, pero en 1966 la publicación comenzó a incluir reseñas y artículos.

ella aparecieron seis escritos sobre el panorama artístico en la Isla.<sup>304</sup> El escrito *Art in Puerto Rico* de la autoría de Jay Jacobs se convirtió en un asunto controvertido en la escena de arte local. El ensayo presentó una visión cruda y, en ocasiones desgarradora, de la escena de arte del momento. Jacobs había llegado a la Isla en octubre de 1967 como corresponsal de *theARTgallery Magazine*, pues, a través de los contactos de Luigi Marrozzini,<sup>305</sup> se logró que dedicaran la edición de diciembre de 1967 a Puerto Rico. El controvertido ensayo, titulado *Art in Puerto Rico*, comenzaba con un prefacio del editor y fundador de la publicación, William C. Bendig. Al parecer, Bendig ya presentía que el escrito iba a crear altercados en la comunidad artística y alertaba al lector que el texto de Jacobs era un sondeo general de lo percibido por el crítico durante su estadía de dos semanas en la Isla. Tal vez para apoyar el contenido del ensayo de Jacobs, Bendig citó a un gallerista prominente de la Isla, que hasta hoy día permanece en anonimato, quien hizo una llamada a una mirada crítica a la escena y el mercado de arte en la Isla: “it is high time someone has the courage to speak and force the Puertorriquenos [sic] to pull their heads out of the sand and stop playing ostrich”<sup>306</sup>. El comentario acerca del avestruz, hace eco a las palabras de Rafael Ferrer en la carta al editor de *The San Juan Star* en 1964.<sup>307</sup>

El artículo de Jacobs se publicó en el *The San Juan Star* en diciembre de 1967, causó gran controversia en la Isla e hizo que artistas locales redactaran cartas refutando lo descrito por Jacobs.<sup>308</sup> El autor analizó el rol del ICP y la Universidad de Puerto Rico en la educación, promoción y apoyo de jóvenes artistas. Criticó la Universidad por ser anticuada y academicista, con una infraestructura carente para la educación en arte, algo que no era la

---

<sup>304</sup> Los artículos incluidos en la publicación eran: PUERTO RICO: An Introduction; ART IN PUERTO RICO por Jay Jacobs; Nine Puerto Rican Artists un escrito patrocinado sobre el documental auspiciado por ESSO Standard Oil Company; A CULTURAL RENAISSANCE por Héctor Campos-Parsi; MUSEO DE ARTE DE PONCE; TUFÍÑO: An Interview.

<sup>305</sup> Ricardo Alegría, Carta a Lorenzo Homar, 21 de diciembre de 1967, Colección Lorenzo Homar, MHAA, Centro de Documentación de Arte Puertorriqueño.

<sup>306</sup> Jay Jacobs, "Art in Puerto Rico," *theARTgallery*, diciembre, 1967, 12.

<sup>307</sup> Consulte las páginas 68 y 69 de este escrito.

<sup>308</sup> El editor de *The San Juan Star* publicó el artículo de Jacobs e incluyó un prefacio adicional en el que intentó contextualizar la figura de Jacobs: “Jay Jacobs has for many years been an editor at three internationally prominent cultural magazines: Art News, Art and American Heritage, according to William Bendig, editor and publisher of Art Gallery magazine, which he says is 10 years old and has the largest readership of any monthly fine art magazine in the states: circulation 30,000 a month.”

primera vez que se reprochaba.<sup>309</sup> A pesar de que no hace mención directa de la recién inaugurada Escuela de Artes Plásticas, adscrita al ICP, Jacobs comenta que el propio ICP promueve un arte propagandístico con una mirada nostálgica a una cultura pasada que, según Jacobs, nunca existió. Entiende que los recursos económicos están mal invertidos en becas de viaje a pocos artistas y recomienda invertir en exhibiciones colectivas itinerantes para que más artistas se conozcan fuera de la Isla. Más aún, recomienda que las instituciones “stop prodding artists in its efforts to prove that a Puerto Rican culture exists, the sooner a Puerto Rican culture will exist”<sup>310</sup>. A pesar de que Jacobs critica las instituciones culturales en su artículo, la revista publicó, en la misma edición, el texto de Héctor Campos-Parsi<sup>311</sup> titulado *A Cultural Renaissance*, en el cual destacaba la labor de las instituciones culturales, en particular la ambiciosa labor del ICP. No obstante, ese ensayo no se publicó en *The San Juan Star*.

El panorama que describió Jacobs en su ensayo es un ambiente inhóspito para el artista contemporáneo en la isla. Jacobs comentó:

The dilemma of Puerto Rico is reflected by the dilemma of the Puerto Rican artists: he lacks an indigenous cultural continuity, yet is told that his function is to continue it; he is better off economically if he allows himself to be regarded patronizingly as a ‘Puerto Rican artist’ (an exotic, a manufacturer of souvenirs), but if he is any kind of artist at all, he’d rather sink or swim in the mainstream of the international style<sup>312</sup>.

Jacobs consideraba que el arte contemporáneo puertorriqueño no se podía describir como contemporáneo, ya que lo asociaba con movimientos estilísticos popularizados o desarrollados en la década de 1940. Agregó: “Those painters and sculptors working in the prevailing modes of the late 1940s consider themselves (and are considered) avant-garde artists, while the very few who are only two or three seasons off the pace are, as far as most Puerto Rican aficionados are concerned, lost in outer space”<sup>313</sup>. El autor consideró que el trabajo de los jóvenes artistas Carlos Irizarry, Domingo López de Victoria, Luis

---

<sup>309</sup> En 1960, Roberto Alberty, mejor conocido como El Boquío, redactó el escrito titulado *Prólogo*. En el corto escrito, distribuido como hoja suelta dentro de los predios del campus, Alberty hizo un llamado a una reevaluación de la institución y la facultad, que, según el autor, estaban en un estancamiento académico.

<sup>310</sup> Jacobs, "Art in Puerto Rico," 27.

<sup>311</sup> Compositor, director del Festival Casals, y Secretario Ejecutivo a cargo de Música en el ICP.

<sup>312</sup> Jacobs, "Art in Puerto Rico," 13.

<sup>313</sup> Jacobs, "Art in Puerto Rico," 16.

Hernández Cruz y Domingo García, era el arte verdaderamente contemporáneo en la isla.<sup>314</sup> Los bautizó como los *way out*, ya que los aficionados locales los describían como perdidos en el espacio. Este término, *way out*, es clave, puesto que tiene una carga doble en inglés, como salida y como sinónimo de experimental. Jacobs los vio como una salida de la estética real socialista que dominaba las artes plásticas y como lo más cercano a la vanguardia internacional por su naturaleza experimental. Jacobs dedicó gran parte de su texto a los *way out*. Incluso, la mayoría de las imágenes que acompañaban el escrito eran de obras de la autoría de estos artistas. No obstante, ser parte del *way out group* trajo sus propias preocupaciones, ya que se encontraban en un estado de limbo identitario. Jacobs citó a Irizarry en el escrito:

The Puerto Ricans won't accept us yet. The Latin Americans think we're not ready for *them* yet they tell us to show with the *North* Americans. We're always told by the people down here to paint like Puerto Ricans, but nobody knows what Puerto Ricans paint like. And anyway, why set up nationalistic barriers in art? The rest of the world is painting paintings. Why should we have to paint declarations of our geographical origin or ethnic heritage? If I paint what I believe in down here, I'll starve and so will my family. The collectors down here are not ready for what I am doing, *I'm* not ready for the collectors in the mainland, and the tourists are not going to buy anything that looks like what they can get up in New York. The only way to paint and eat down here is to have another kind of income<sup>315</sup>.

Si bien por un lado destacó el trabajo de los jóvenes artistas vanguardistas, a los artistas maestros de la Generación del 50 les dedicó únicamente un párrafo del escrito. Sobre esta generación Jacobs comentó: “

[...] these people, although are talented enough, have passed the point where they might have done anything really important. Tufiño[...] *looks more and more like a nostalgic hangover from the W.P.A art project*; Homar is an immensely professional –and *immensely glib*—designer; [...] Marín is far too conscious of the work of the Mexican Rufino Tamayo for his own or anyone else's good. For better or for worse, *these big fishes in a rather small puddle made up the nearest thing around to a heritage upon which the younger Puerto Rican can draw*<sup>316</sup>.

Jacobs atribuye el estancamiento estético de la Generación del 50 al continuar propulsando un arte figurativo heredero del realismo social mexicano. Al negar o rechazar nuevas tendencias estilísticas internacionales, el artista de Puerto Rico quedaba ‘atrasado’. Este

---

<sup>314</sup> Cabe suponer que Jacobs visitó *La pintura estructural* en La Casa del Arte durante su estadía y fue ahí donde conoció la obra de estos artistas.

<sup>315</sup> Jacobs, "Art in Puerto Rico," 19.

<sup>316</sup> Jacobs, "Art in Puerto Rico," 23; 25.

atraso causaba gran confusión y frustración para los artistas de la nueva generación, quienes buscaban lograr sus propias aportaciones a la plástica local.

El crítico reconocía la labor de algunas galerías en el Viejo San Juan, destacando a la Galería Colibrí como modelo a seguir, debido a la calidad de los trabajos gráficos exhibidos. Lo mismo dijo de las demás galerías que operaban en el Viejo San Juan. Tal como mencionó Traba en su escrito de 1971, Jacobs observaba una cacofonía visual en los trabajos exhibidos. El éxito del mercado de arte estaba estrechamente ligado al turismo. Para lograr permanecer a flote, las galerías exhibían obras *kitsch* yuxtapuestas en la misma pared con obras de artistas más comprometidos con la profesión.

Jacobs enfatizaba la importancia de la crítica y la ausencia de ella en la Isla, que, más que ausencia, correspondía a un cierto decaimiento.<sup>317</sup> Fueron nuevamente las páginas de los rotativos donde se debatieron los asuntos pertinentes al arte local. *The San Juan Star* publicó ocho cartas o artículos en reacción al escrito de Jacobs. La galerista Helene Santiago, directora de la Galería Santiago, comentó: “[the article] was highly destructive. What irked me was the tone –*belittling and patronizing*. It created the idea that our artists are very little fish in a very little pond. Maybe we are little but we’re doing something”<sup>318</sup>. Según informó el columnista Robert Friedman, el Dr. Ricardo Alegría declaró que el reportaje de Jacobs era basura. Su disgusto con el reportaje se evidenció en la carta que le envió al artista Lorenzo Homar:

Podrás ver lo que nos ha hecho el amigo de Luigi [Marrozzini], Mr. Bendig. El *San Juan Star* ha publicado todo el artículo ya que se les ha ofrecido la oportunidad de decir lo que ellos hubieran querido hacer hace tiempo. La ESSO que había adquirido cerca de 2,000 ejemplares para regalarlos durante la Navidad ha insistido en distribuirlos. En el artículo resulta que Luigi es el héroe de la cultura en Puerto Rico, con grandes sacrificios económicos<sup>319</sup>.

---

<sup>317</sup> A pesar de que a principios de la década *The San Juan Star* contaba con William Overbey y *San Juan Review* publicó una variedad de artículos y entrevistas por Ernesto Jaime Ruiz de la Mata, las críticas mermaron. *The San Juan Star* conservó su sección de arte en el *Sunday San Juan Star Magazine*, no obstante, durante el 1967 se dedicó a publicar imágenes de las piezas en exhibición acompañadas de un breve texto biográfico de los artistas. En *El Mundo*, también mermaron las noticias sobre arte y exhibiciones en esos meses, pero sí publicaban la sección *Por el mundo del arte*, un calendario de exhibiciones en diversos espacios expositivos.

<sup>318</sup> Nancy Conley, "San Juan Gallery Owners Score Island Art Reprint," *The San Juan Star*, 19 de diciembre de 1967. Énfasis de la autora.

<sup>319</sup> Alegría, Carta a Lorenzo Homar.



Luis Hernández Cruz, a pesar de estar en el grupo *way out*, fue descrito por Jacobs como el más cerebral, pero el menos satisfactorio, redactó una carta defendiendo la labor del ICP, por el apoyo a los artistas locales para exhibir afuera. Hernández Cruz comentó: “Apparently the article is written in anger against the so called ‘Establishment’. Mr. Jacobs must remember that every country has an ‘establishment’ [...] Without the help of institutions like these we wouldn’t have any Sao Paolo, Venice or Paris Biennials, or any art history”<sup>320</sup>. Principalmente, comentaba sobre el apoyo que recibieron artistas vanguardistas de parte del ICP: como la beca que recibió Rafael Ferrer mientras vivió en Filadelfia, los costos de envío desde y hacia Puerto Rico, tanto a Ferrer en su muestra en Washington DC, como a los artistas que participaron en Tibor de Nagy. Resaltó que las ayudas económicas que brindaba el ICP, estaban basadas en el mérito del artista, no en el estilo en que trabajaba. Concluyó su escrito: “I am sure when the moment comes and a large number of *Puerto Rican artists become outstanding in the latest trends and when the government is ready to invest thousands of dollars, we will participate, our biggest aim, in the International Biennals* [sic], *the largest art and commercial enterprise of the world*”<sup>321</sup>. Hernández Cruz dejó claro que el ICP hacía todo lo posible con el presupuesto limitado que manejaba su institución. Por otro lado, enfatizó el interés de parte de los artistas en insertarse en la escena de arte internacional, particularmente en bienales, no exclusivamente en el mercado de Nueva York. La mención de participación en bienales es interesante, ya que en esos momentos la mayoría de los bienales invitaban a países para exponer. Una invitación a artistas puertorriqueños presumía una nacionalidad e identidad cultural independiente.

En la carta del artista Jaime Carrero a Jay Jacobs se resaltaba que éste último se había dedicado a escribir de los acontecimientos artísticos que se llevaban a cabo en la zona metropolitana de la Isla, con excepción de la mención del Museo de Arte de Ponce. Pero había fallado mencionar la labor que se llevaba a cabo tanto en el Recinto de Mayagüez, de la UPR como en la Universidad Interamericana de San Germán. Esta definición de creación cultural artística nacida desde la capital y excluyente de otras zonas y centros de educación superior en varias zonas de la Isla, es una tendencia que se propagó en los textos sobre arte en Puerto Rico.

---

<sup>320</sup> Luis Hernández Cruz, "Comments of ‘Art In Puerto Rico’," *The San Juan Star*, 20 de diciembre de 1967, Viewpoint, 39.

<sup>321</sup> Hernández Cruz, "Comments of ‘Art In Puerto Rico’," 39. Énfasis de la autora.

Carrero mencionó que compartía algunas de las posturas de Jacobs. No obstante, le inquietó que Jacobs solamente criticara, sin ofrecer ninguna sugerencia para resolver algunos de los problemas que había identificado. En su carta, el artista se dedicó a explicar y argumentar a favor de aquellas instituciones sobre las que Jacobs hacía comentarios peyorativos: la falta de crítica de arte (comenta sobre Ruiz de la Mata y Ángel Crespo), la escasez de dinero para asuntos de cultura, el ambicioso proyecto de Alegría con el ICP, el MAP (la importancia de tener un museo de esa calidad en la isla), Campeche (el éxito que logró a pesar del entorno turbulento que tuvo que manejar), la Generación del 50 y demás. El artista aplaude los logros que había alcanzado la sociedad moderna puertorriqueña en tan poco tiempo, dato que pasó desapercibido para Jacobs. Carrero recriminó a Jacobs por un escrito irresponsable y cuestionó su criterio para hacer unas declaraciones tan tajantes: “[...] I have the feeling that you must have a private telephone line with God. Or was it too much ‘rum in the sun’?”<sup>322</sup>. Según Carrero, había actuado como un turista:

[...] who expects to find his own cozy image in the new surroundings, something that will reflect his own background and taste (No wonder you measure everything with the New York yardstick). To be honest with you [...] I must agree with Dr. Rafael Squirru (as quoted by William C. Bendig in the introduction of your article) when he speaks about cultural imperialism<sup>323</sup>.

La aportación del arquitecto y profesor Eugene E. Crommett<sup>324</sup> al debate sobre los comentarios de Jacobs fue la que mejor sintetizó el sentido de molestia en la comunidad artística local. Contrario a otras cartas sobre el tema, el de Crommett comenzaba con un tono más agresivo y combativo:

*It just makes me want to crawl into a roll of plans with embarrassment or to help revive the Nationalist Party with a vengeance when I hear the careless comments of the loud-mouthed tourist or worse still, read the ‘studied’ opinion of the gringo ‘expert’ who has managed to come up with all the answers of Puerto Rico for \$100 air-fare and a couples of days residence in San Juan*<sup>325</sup>.

---

<sup>322</sup> Jaime Carrero, “‘Art In Puerto Rico’ Article Criticized,” *The San Juan Star*, 7 de enero de 1968, Forum, E8.

<sup>323</sup> Carrero, “‘Art In Puerto Rico’ Article Criticized,” E8.

<sup>324</sup> El estadounidense Eugene Crommett se graduó de Harvard en 1950 con un bachillerato en arquitectura. Fue profesor de la Escuela de Arquitectura Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras del 1966 hasta su jubilación en 1992.

<sup>325</sup> Eugene Crommett, “Art in Puerto Rico,” *The San Juan Star*, 24 de diciembre de 1967, Forum, E8. Énfasis de la autora.

Crommett intentó corregir las malinterpretaciones de Jacobs en relación a la Universidad de Puerto Rico: la incluyó como unos de los problemas del establishment e implicó que Luis Hernández Cruz y John Balossi se estaban preparando para la batalla en el frente opuesto. El arquitecto explicó que tanto Hernández como Balossi eran profesores de la Universidad y que, junto a otros miembros de la facultad, como Rafael Rivera García y él mismo, nunca se habían posicionado en contra o a favor del establishment.

Sobre todo, la carta de Crommett comentaba sobre la división que creaba Jacobs: los buenos (aquellos que simpatizan con la vanguardia) vs. los malos ('el establishment', que seguía estancado en un dogmatismo cultural). El comentario de Crommett, con base en el maniqueísmo, moldeó la forma en que se narró la historia del arte en Puerto Rico, pero invirtiendo los valores: los buenos, como la obra figurativa y de temática puertorriqueña y los malos como la vanguardia, aparentemente distanciados de la política local. Este paradigma conllevó la censura y omisión de artistas de vanguardia en los textos y exhibiciones antológicas de arte en Puerto Rico.

En una carta que le escribe Ricardo Alegría a William Lieberman<sup>326</sup>, curador en el Museo de Arte Moderno en Nueva York e impulsor del mercado de arte en Puerto Rico, el primero comentaba sobre el asunto de la publicación:

It is the most unethical thing I have ever seen. These people (Mr. Bendig) came to the island saying that they were so impressed with the art movement that they wanted to dedicate an issue of the magazine to arts in Puerto Rico...His article ignored three of the five leading painters: Rosado del Valle, Rodón and Carlos R. Rivera. He also ignored the recently open museum and *does not call the attention to the best art expression in Puerto Rico -the graphic arts, especially, the posters.* He found three good things in the island: the Galería Colibrí, but does not mention that the Gallery receives a rent subsidy from the Institute; when he mention [sic] the 'exile' of sculptor Rafael Ferrer he does not says [sic] that he is in Philadelphia because the Institute granted him a fellowship. *When he praise [sic] the works of the younger artists which exhibited recently in Tibor de Nagy Gallery, he does not says [sic] that is was the Institute which paid for the exhibit, and that Hernández Cruz is my assistant in the arts at the Institute*<sup>327</sup>.

---

<sup>326</sup> Documentos y comunicaciones personales albergadas en el Archivo de Museo de Arte Moderno de Nueva York revelan que Lieberman mantuvo una estrecha relación con varias personalidades de la escena de arte local, tanto artistas como directores de galerías. Fungió como consultor y enlace entre artistas latinoamericanos como Omar Rayo, Fernando Botero y Agustín Fernández y galerías locales desde el principio de la década del sesenta, particularmente con Luigi Marrozzini y Ricardo Alegría.

<sup>327</sup> Ricardo Alegría, Letter to William Lieberman, 22 de diciembre 1967, WSL II.A.104.e, The Museum of Modern Art Archives, NY. Énfasis de la autora.

Por otro lado, la carta de Maribel P. Argullo, una aficionada de las artes, concuerda con algunas de las posturas de Jacobs, principalmente en el aislamiento de la escena de arte: “[...] what would be considered totally horrid in the art world is held in high esteem here”<sup>328</sup>. La autora hace referencia a la promoción de las artes populares, como tallas de santos y pinturas de estampas puertorriqueñas, especialmente entre los turistas que visitan la Isla. Según ella, el arte ‘serio’ se ha visto afectado por el enfoque que se les da a las artes populares. Concluyó su corto escrito con un comentario profético: “Jacobs use of hack is unfortunate. He is treading on ultra-sensitive toes. *Doubtless someone will seize it to dismiss his as one more ‘foreigner’ who fails to comprehend the intricacies (and fantasies?) of the Puerto Rican Mind*”<sup>329</sup>. Se ha visto que la mayoría de los escritos cuestionando las posturas de Jacobs, estaban cargados de resistencia a la mirada del otro, especialmente, cuando el otro viene del imperio colonizador.

Como se ha observado, el artículo de Jacobs causó gran controversia en la Isla, gracias a que logró publicarse en un rotativo de distribución a nivel de toda la Isla.<sup>330</sup> La mayoría de las cartas que reaccionaron al texto de Jacobs concordaban en cuestionar el criterio de Jacobs por el corto tiempo que estuvo en Puerto Rico y por su falta de experiencia en las artes. Tanta fue la crítica que recibió Jacobs que, en enero de 1968, *The San Juan Star* publicó una respuesta de Jacobs, particularmente a la carta de Hernández Cruz. Enterado de la controversia que había creado la publicación de su ensayo en *The San Juan Star*, Jacobs redactó un escrito en donde intentaba apaciguar las tensiones. No obstante, fue un ejercicio fútil, ya que terminó su escrito declarando: “As long as a climate exist in which artists (or anyone else) are afraid to openly dissent, and in which a community must pretend to itself that a considerable body of local complaint exists only in the patronizing fantasies of a visiting journalist –so long will the climate in Puerto Rico be in need of the airing that I tried to give it”<sup>331</sup>. Ese tipo de ‘ventilación’ en la escena artística de la Isla a la que se refiere Jacobs se dio nuevamente en los primeros años de la siguiente década, con la presencia de la crítica argentina Marta Traba. No obstante, la crítica de

---

<sup>328</sup> Maribel P. Argullo, "More on 'Art in Puerto Rico'," *The San Juan Star*, 22 de diciembre de 1967, Viewpoint, 61.

<sup>329</sup> Argullo, "More on 'Art in Puerto Rico'," 61. Énfasis de la autora.

<sup>330</sup> El artículo se publicó en la revista, pero ésta tenía distribución en Estados Unidos. Una cantidad mínima de puertorriqueños hubiesen tenido acceso al artículo si se publicaba exclusivamente en la revista.

<sup>331</sup> Jacobs, "A Reply From Jay Jacobs," 23.

Traba, muy similar a las observaciones de Jacobs, fue aplaudida y venerada por la escena de arte local. Se discutirán los ensayos de Traba y este fenómeno contradictorio en el quinto capítulo.

### 3.7 Vanguardia para exportación

En el 1966, la institución bancaria hipotecaria Housing Investment Corporation de Delaware, que había arribado en Puerto Rico a finales de la década del cincuenta, continuando la tendencia de compañías estadounidenses en auspiciar exhibiciones de arte, promovió la exhibición colectiva titulada *Puerto Rico —La nueva vida*.<sup>332</sup> La muestra incluía 40 obras producidas por maestros destacados.<sup>333</sup> Exhibida por primera vez en el Museo de la Universidad de Puerto Rico en noviembre de 1965, será la primera vez que los collages de Ferrer se presentaron con obras de artistas colegas (Fig. 86).<sup>334</sup>

A la exhibición le acompañó una publicación bilingüe del mismo título, en la que las imágenes de las piezas estaban acompañadas de textos y poemas de autores puertorriqueños de los siglos XIX y XX. Una revisión de la publicación evidencia la tendencia figurativa que aún dominaba la isla, donde únicamente tres artistas presentaron piezas abstractas. Julio Rosado del Valle y Luis Hernández Cruz mostraron obras con influencia del tachismo y abstracción latinoamericana, piezas cargadas de transparencias y veladuras, matéricas y texturizadas, mientras que Domingo García presentó una serie de obras en sintonía con las tendencias *hard-edge*.<sup>335</sup> Su pintura, *Objeto en esfera*, un lienzo redondo de paleta limitada a 4 colores planos, se publicó en la portada del catálogo de

---

<sup>332</sup> La muestra viajó a Boston, Nueva York y Washington DC. Se presentó en Puerto Rico por segunda vez en el Instituto de Cultura Puertorriqueña del 22 de julio al 12 de agosto de 1966. Más tarde, otras compañías multinacionales como IBEC, Exxon, Chase Manhattan Bank y Bache & Co. adoptaron esta estrategia.

<sup>333</sup> Exhiben piezas de: José Campeche y Jordán, Francisco Oller (préstamos de la colección del Instituto de Cultura Puertorriqueña) al igual que obras de artistas de la Generación del 50 y del 60: Lorenzo Homar, Manuel Hernández Acevedo, Carlos Osorio (1927-1884), Rafael Tufiño, Myrna Báez (1931-2018), Antonio Martorell (1939), Luis G. Cajigas (1934), Carlos Raquel Rivera (1923-1999), José R. Oliver (1901-1979), Luis Hernández Cruz (1936), Domingo García, Francisco Rodón (1934), Félix Rodríguez Báez, Epifanio Irizarry (1915-2001), Julio Rosado del Valle, Augusto Marín y Rafael Ferrer.

<sup>334</sup> Se exhibieron dos piezas de la autoría de Rafael Ferrer, ambos collages de medio mixto de mediano formato: *Ahora/Now*; y *Choque/Crash*.

<sup>335</sup> Domingo García exhibió las pinturas *Objeto en esfera*; *US Royal* y *Banderas* y las serigrafías *Arquitectónico*, *Paisaje* y *Edificación*. Las serigrafías fueron exhibidas en la muestra del 1964 en el Museo de la Universidad.

obras de la muestra.<sup>336</sup> García continuó desarrollando un cuerpo de trabajo informado por el *hard-edge*, que exhibió en varias ocasiones.<sup>337</sup>

Esta pluralidad de estilos en una isla tan pequeña era, para el crítico de arte William W. Overbey, un punto muy positivo, como ya hemos comentado y se ha visto en las varias reseñas de exhibiciones colectivas que se llevaron a cabo a partir del 1962. Posteriormente, esta diversidad de estéticas se convirtió en el referente para el estudio y análisis de la producción artística en la Isla para la crítica e historiadora de arte argentina, Marta Traba, en su ensayo *Apoteosis del eclecticismo* publicado en 1971.<sup>338</sup> El impacto de su controvertido texto y la teoría de resistencia se discutirán en el quinto capítulo de la tesis.

Los lectores recordarán del capítulo previo, la presencia del ESSO Standard Oil Company en las escenas de arte en Latinoamérica y el Caribe gracias a sus concursos de arte joven.<sup>339</sup> En 1967, en colaboración con la Oficina de Artes de la Organización de Estados Americanos (OEA) y la Universidad de Puerto Rico, se produjeron dos documentales con especial interés en Puerto Rico: *El arte de Julio Rosado del Valle*<sup>340</sup> y *Nueve Artistas de Puerto Rico*. Los filmes se distribuyeron a través de las oficinas del Departamento de Asuntos Públicos de ESSO Standard Oil Company (Nueva York y San Juan) a escuelas, universidades, instituciones de arte y oficinas de turismo en Estados Unidos, Puerto Rico, Latinoamérica y Europa.<sup>341</sup> Los documentales se proyectaron por primera vez en el Salón de Música del ICP en diciembre de 1967 y luego se llevaron una actividad especial para un grupo selecto de invitados en el Museo de Arte Moderno de

---

<sup>336</sup> García exhibió la pieza en su muestra individual que se llevó a cabo en el Museo de la Universidad durante los meses de octubre a diciembre de 1964. El propio García se acreditó con haber creado el primer tondo en la historia de la pintura en Puerto Rico. Esta pieza forma parte de la colección del Instituto de Cultura Puertorriqueña.

<sup>337</sup> Para más, consulte a: "Domingo García," *The San Juan Star*, 16 de octubre 1966, Sunday San Juan Star Magazine, 10.

<sup>338</sup> En el 1971 Traba publicó un texto donde recopiló varios ensayos sobre el arte en Puerto Rico bajo el título *Propuesta polémica sobre arte puertorriqueño*.

<sup>339</sup> Para más, consulte a: Nadia Moreno Moya, *Arte y juventud: el Salón Esso de artistas jóvenes en Colombia*, Colección de ensayos sobre arte colombiano, (Bogotá: Instituto Distrital de las Artes - IDARTES, 2013). Alejandro Anreus, "José Gómez Sicre and the "Idea" of Latin American Art," *Art Journal* 64, no. 4 (Noviembre 2005).

<sup>340</sup> El filme documenta al artista en su taller mientras produce una pintura.

<sup>341</sup> Reck Johnson, Puerto Rico Art in Two New Films, diciembre de 1968, WSL II.A.104.c, MoMA, 3: The Museum of Modern Art Archives, NY.

Nueva York. Posteriormente, se proyectó en el Pan American Union de Washington DC, en el Print Club de Filadelfia, entre otras ciudades con alta población puertorriqueña con la intención de:

maximize the ESSO contacts with the leaders of each city [...] The whole point of these showings is to up-grade the status of Puerto Ricans here, by up-grading the status of Puerto Ricans in New York City, Philadelphia, Washington and elsewhere. [...] The strategy will raise the standard and image of the Puerto Ricans among government leaders, opinion leaders, press, and all others is high, decision-making positions. Most important reason, however, *is that it will improve the image for the average Puerto Rican living on the mainland, going to the mainland, or returning from the mainland to Puerto Rico, to live and to buy a product. This will upgrade his regard for himself and his own culture, and turn his allegiance to the Esso Company in Puerto Rico. This is the prime purpose for making these efforts outside the island*<sup>342</sup>.

La participación de Esso en la producción de los filmes se ligaba, por tanto, a una campaña de relaciones públicas para incrementar las ventas en Puerto Rico.<sup>343</sup>

El documental *Nueve artistas de Puerto Rico*, con un guion escrito por el crítico cubano José Gómez Sicre y narrado en inglés y en español por el actor José Ferrer, hermano de Rafael Ferrer, destacaba el trabajo de Lorenzo Homar, Julio Rosado del Valle, Olga Albizu, Rafael Villamil, Rafael Ferrer, José Alicea, Julio Micheli, Luis Hernández Cruz y Edgardo Franceschi.<sup>344</sup> En él se mostraba a los artistas en el proceso creativo dentro de sus respectivos talleres, aunque los comentarios sobre cada artista eran mínimos. El filme, de no más de 18 minutos, comenzaba con una panorámica del Viejo San Juan, mientras que José Ferrer narraba el desarrollo de la cultura puertorriqueña desde la llegada

---

<sup>342</sup> Reck Johnson, Confidential Memorandum, 9 de enero de 1968, WSL II.A.104.c, MoMA, The Museum of Modern Art Archives, NY. Énfasis de la autora.

<sup>343</sup> La población puertorriqueña que se trasladó a Estados Unidos en la década de los cuarenta y cincuenta, estaban estereotipados como vagos, sucios, vividores, etc. Es importante destacar, que en 1961 el largometraje *West Side Story*, un musical basado en la obra de Broadway, presentó una imagen estereotipada del puertorriqueño en la diáspora. Para textos sobre la comunidad boricua en la diáspora, consulte a: Joseph P. Fitzpatrick, *Puerto Rican Americans: The Meaning of Migration to the Mainland* (New Jersey: Prentice-Hall, 1971).

<sup>344</sup> Para ese momento, Rafael Villamil y Ferrer vivían en Filadelfia; Olga Albizu y Edgardo Franceschi en Nueva York, Julio Micheli trabajaba en la Pontífice Universidad Católica de Ponce, en el sur de la Isla. Edgardo Franceschi exhibió las series de *Pinturas 1968* y *Jardines mágicos 1969* en La Casa del Arte en octubre de 1969, una obra de influencia *hard-edge* y arte op. En diciembre de 1969, exhibió *Serigrafías y Dibujos* en la Galería el Morro. No se discutirá su obra en este escrito, ya que se enfoca en el trabajo vanguardista de artistas que residían en Puerto Rico en esa época. Consulte a: Antonio Molina, "Una exposición de Franceschi," *El Mundo*, 15 de octubre de 1969, n.p; Antonio Molina, "Exposición de dos jóvenes artistas," *El Mundo*, 13 de diciembre de 1969, Puerto Rico Ilustrado, 18-19.

de los españoles. Además, se destacaba al ICP, Museo de la Universidad, Museo de Arte de Ponce, el RUM de la UPR, Galería Colibrí y La Casa del Arte, como las instituciones culturales importantes de la isla.

La recepción del documental *Nueve Artistas de Puerto Rico* fue diversa. Ricardo Alegría se resintió por la descripción sobre Lorenzo Homar como un mero empleado de gobierno.<sup>345</sup> Ernesto Jaime Ruiz de la Mata comentó sobre la elección arbitraria de los artistas, criticando que, tanto Micheli como Franceschi, eran muy jóvenes y no habían obtenido grandes logros en su corta carrera como para ser incluidos. Por otro lado, cuestionó la omisión de artistas consagrados como Rodón, Alberty y hasta el propio López de Victoria. Más aún, criticó el lenguaje y tono del guion:

The script by José Gómez Sicre can best be described as corny. Phrases like ‘paleta inflamada de trópico’ (a palette inflamed by the tropical?) in reference to Olga Albizu’s color schemes, or the ‘contrapunto de color’ (color counterpoint) in Julio Rosado del Valle’s work are bombastic and pseudopoetical clichés<sup>346</sup>.

Este tipo de fraseología se basaba en una visión exótica y sexuada del Caribe. Por otro lado, la selección de los artistas, que en su mayoría rompían con el lenguaje figurativo, con excepción de Homar y Alicea, revelaba el interés de promover un arte de avanzada, junto con la idea de ser un país ‘progresista’, modelo que se llevaba implementando desde la década del cincuenta con la arquitectura de Henry Klumb y la firma de Toro & Ferrer.<sup>347</sup> Claramente hay un gran esfuerzo que se vea el arte de Puerto Rico fuera de la Isla, mediante film, exhibiciones y publicaciones enfocadas en el arte de Puerto Rico. Sin embargo creó una controversia sobre qué arte es el que representa la isla.

Como se ha descrito, la segunda mitad de la década de los sesenta presenció una producción floreciente de obras de arte vanguardistas en la zona metropolitana, a pesar de que algunos vanguardistas sintieron la resistencia de sus colegas. No obstante, destacan dos personajes que dieron cara ante el *establishment* del arte. Primero, Carlos Irizarry quien, tras su traslado a la Isla, se dedicó a fundar una galería exclusivamente dedicada a

---

<sup>345</sup> Alegría, Carta a Lorenzo Homar.

<sup>346</sup> Ernesto Jaime Ruiz de la Mata, "‘Nine Artists of Puerto Rico’ and ‘The Art of Julio Rosado del Valle’," *The San Juan Star*, 21 de julio de 1968, *The Sunday San Juan Star Magazine*, 15.

<sup>347</sup> Los lectores recordarán la figura de Henry Klumb discutida en el primer capítulo del texto. Klumb diseñó varios edificios de la Universidad de Puerto Rico en Río Piedras y Mayagüez e incluso trazó el plan maestro de ambos recintos. Se conoce por su estilo modernista tropical. La firma de Toro y Ferrer diseñaron edificios gubernamentales, tales como el edificio del Departamento de Hacienda, el del Tribunal Supremo y el aeropuerto Luis Muñoz Marín. Igualmente, diseñaron el Caribe Hilton, que abrió sus puertas en 1959.



exhibir obras vanguardistas. El otro fue Luis Hernández Cruz que, gracias a su labor en el ICP, el Ateneo y la Universidad de Puerto Rico, logró, no solo la adquisición de piezas vanguardistas para instituciones culturales de renombre, sino que, además, abogó por ayudas económicas para presentar arte puertorriqueño vanguardista fuera de Puerto Rico.

La revisión de las exhibiciones vanguardistas de esta época ayuda a esclarecer la idea equivocada que se presenta constantemente en la historiografía local: que los vanguardistas eran pocos. Como se ha visto, la vanguardia, entre ellas el op, cinetismo, *hard-edge*, *shaped canvas* y el arte maximal de Rivera García, comprendía un grupo amplio de artistas locales. Los recortes de periódicos, carteles promocionales y catálogos de exhibiciones en la Galería 63, La Casa del Arte, el Ateneo y la Universidad de Puerto Rico conservan un pasado censurado y omitido de la historia de arte puertorriqueño. La pregunta que surge es ¿cuál es la razón para su omisión en textos *a posteriori*? Las primeras pistas las ofrecen Irizarry y López de Victoria en la entrevista que les hizo Ruiz de la Mata, en la cual revelan que su arte no era considerado ‘puertorriqueño’. Otra, nos la ofrece Jacobs y la polémica que surge de su artículo. Tal vez la tercera, es el crecimiento del ideal estadista que evidenciaron los resultados del referéndum del 1967.<sup>348</sup> Meses más tarde, Luis A. Ferré, bajo la consigna ‘estadidad jíbara’ que “conservará todo lo bueno de nuestra cultura y nuestras tradiciones, así como nuestra lengua española”<sup>349</sup>, alcanzó la victoria como primer gobernador anexionista. Pero, como bien señaló Arlene Dávila: “[...] PNP cultural policies betrayed such claims in their ‘high’ cultural content, which may be interpreted as a strategy to disseminate annexationist ideas and promote a ‘universal’ culture in place of Puerto Rico’s autochthonous culture”<sup>350</sup>.

Si los ideales estadistas suprimían o menospreciaban lo puertorriqueño, como sugiere la antropóloga Arlene Dávila y como se intuye de los debates sobre la fundación del Instituto de Cultura Puertorriqueña reseñados en el primer capítulo, el arte de

---

<sup>348</sup> En 1967 se llevó a cabo un referéndum donde se le preguntó al pueblo su preferencia de estatus. Las opciones eran el ELA, la estadidad o la independencia. El ELA ganó con un 60.4% de los votos, la estadidad logró un 38.95% de los votos, un incremento de 5%, comparado con los resultados del referéndum de 1964.

<sup>349</sup> Guillermo A. Baralt, *Desde el mirador de Próspero: la vida de Luis A. Ferré 1904-1968*, vol. I (San Juan: El Nuevo Día Inc, 1996), 306.

<sup>350</sup> Dávila, *Sponsored Identities: Cultural Politics in Puerto Rico*, 44.

Esta observación recuerda los debates en el Senado relacionados con la fundación del ICP, que se discutieron en el primer capítulo. Además, este paradigma se cuestionó nuevamente en la década de los ochenta, con las ‘leyes de cultura’ que propuso el gobernador Carlos Romero Barceló.

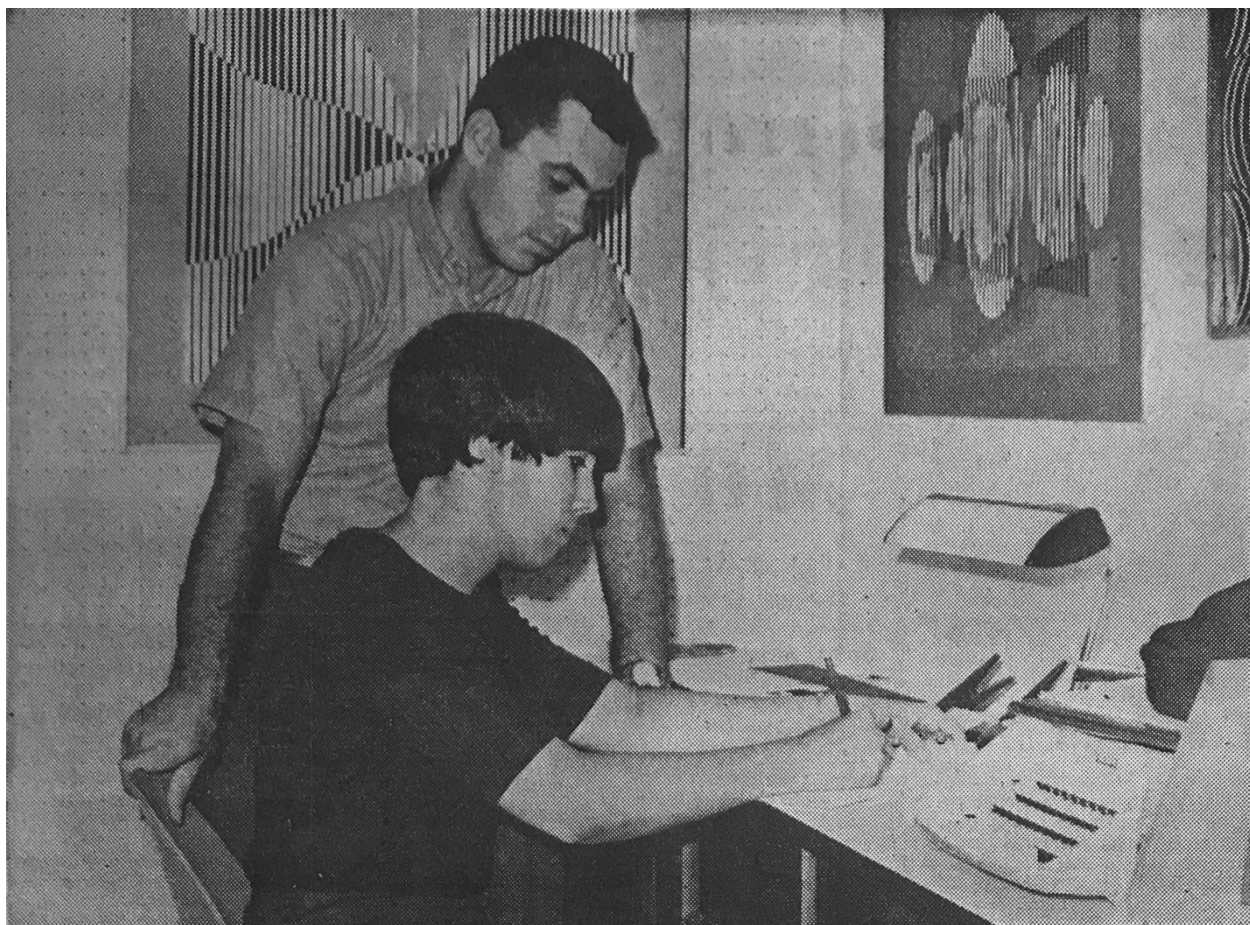
vanguardia adquiriría nuevos significados bajo gobiernos afines a estos ideales. La clara afiliación del arte de vanguardia con lo internacional y con lo estadounidense -el op era un estilo originado en Europa que arropó brevemente a América y América del Sur, mientras que el arte estructural y *hard-edge* eran de claro origen estadounidense- no solo rompían el cerco costumbrista del arte puertorriqueño sino que, bajo ciertas condiciones políticas, podía verse como una amenaza. Por otro lado, el vaciamiento del tema en el arte abstracto y de experimentación, convertía al arte de avanzada, en el mejor de los casos, como apolítico y en el peor, como cómplice de posiciones desdeñosas de la identidad puertorriqueña. Como bien comentó el crítico de arte Nelson Rivera:

Para aquellos artistas que no siguieron prácticas tradicionales, como lo hicieron los pintores abstractos, la identificación (errónea) de la experimentación con el arte de Estados Unidos y la estigmatización común (acertada o no) de haberse ‘sometido’ a prácticas artísticas estadounidenses, o peor aún, de estar ‘políticamente enajenado’, se convirtieron en instrumentos efectivos para la censura.<sup>351</sup>

En el próximo capítulo se discutirá el ambicioso Programa de Arte del Recinto Universitario de Mayagüez, bajo la incumbencia del rector José Enrique Arrarás Mir. El campus mayagüezano se convirtió en el epicentro del arte de avanzada fuera de la zona metropolitana. A pesar del concurrido calendario de exhibiciones y actividades culturales, los anales de la historia del arte puertorriqueño han omitido su importancia en el desarrollo del arte de Puerto Rico, al igual que las relaciones que establecieron con figuras claves en Latinoamérica, Europa y Estados Unidos.

---

<sup>351</sup> Nelson Rivera, "La abstracción y las estéticas nacionales: El conflicto entre el arte puertorriqueño y el arte estadounidense," en *Con urgencia: Escritos sobre arte puertorriqueño* (San Juan: La Editorial Universidad de Puerto Rico, 2009), 25.



**Figura 40.** Carlos Irizarry y Monina Mercado en la Galería 63. Originalmente publicado en *El Mundo*, 8 de diciembre de 1966, pág. 60.



**Figura 41.** Cartel serigráfico de la exposición de Carlos Irizarry en la Galería 63, realizado por él mismo (1966), 30" x 16", Colección Alexis Figueroa.

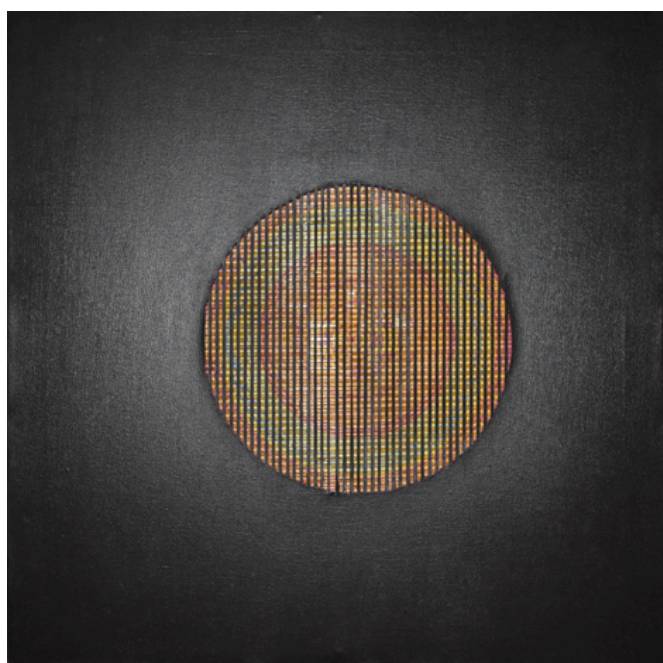


**Figura 42.** Carlos Irizarry, *Doblaje*, ca. 1965, acrílico sobre lienzo, 36" x 24".





**Figura 43.** Bridget Riley, *Current*, 1964, emulsión sobre composition board, 58 3/8" x 58 7/8", Colección Museum of Modern Art, Nueva York.

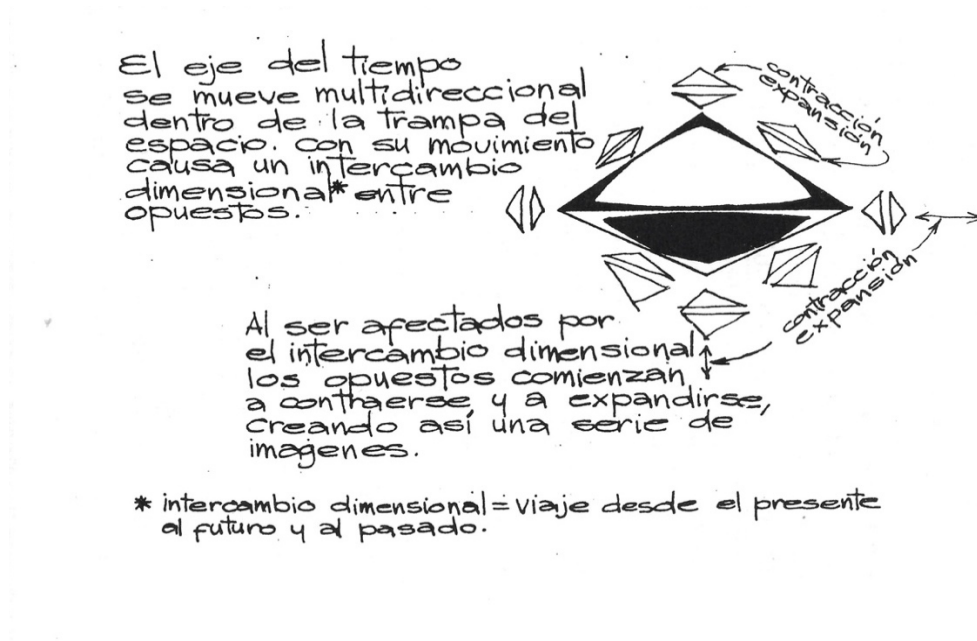


**Figura 44.** Carlos Irizarry, *Ilusión*, 1966, acrílico sobre lienzo, 24 1/4" x 24 1/4", Colección Instituto de Cultura Puertorriqueña.

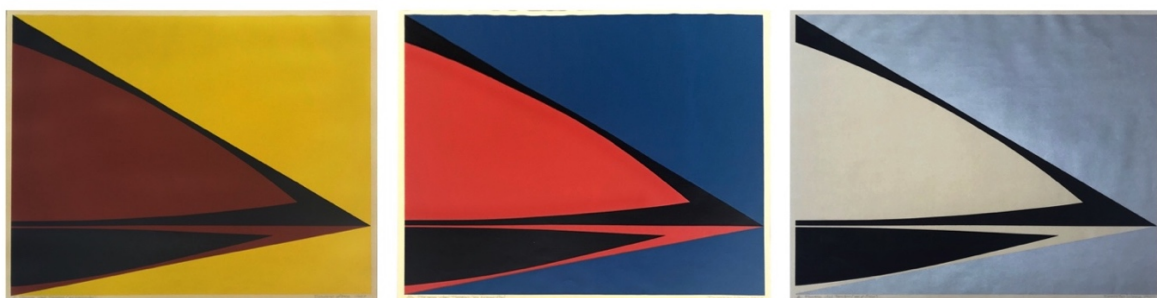
**Figura 45.** Carlos Cruz Diez, *Physichromie No. 123*, 1964, acetato de celulosa y madera, 15 3/4" x 9" x 1 1/2", Colección Tate.



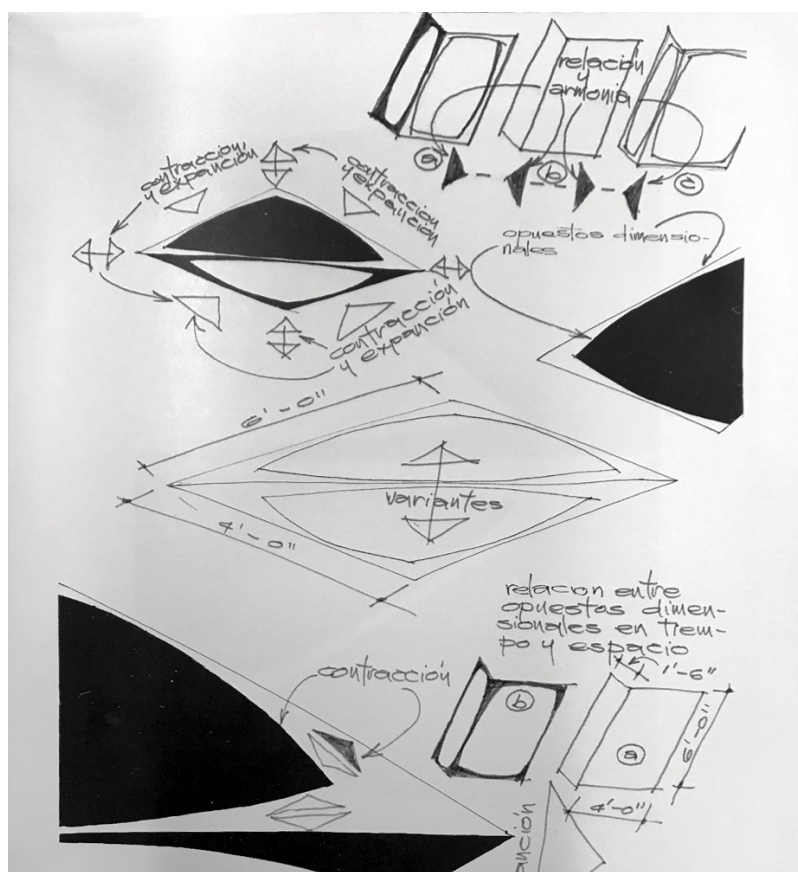
**Figura 46.** Domingo López de Victoria, *Homenaje al Tiempo*, 1967, acrílico sobre lienzo, 57 1/6" x 141 3/4" x 1 3/4", Colección Museo de Arte de Ponce.



**Figura 47.** Domingo López de Victoria, *Homenaje al tiempo*, 1967, tinta sobre papel. Imagen originalmente publicada en *Propuesta polémica sobre un arte puertorriqueño*, pág. 115.

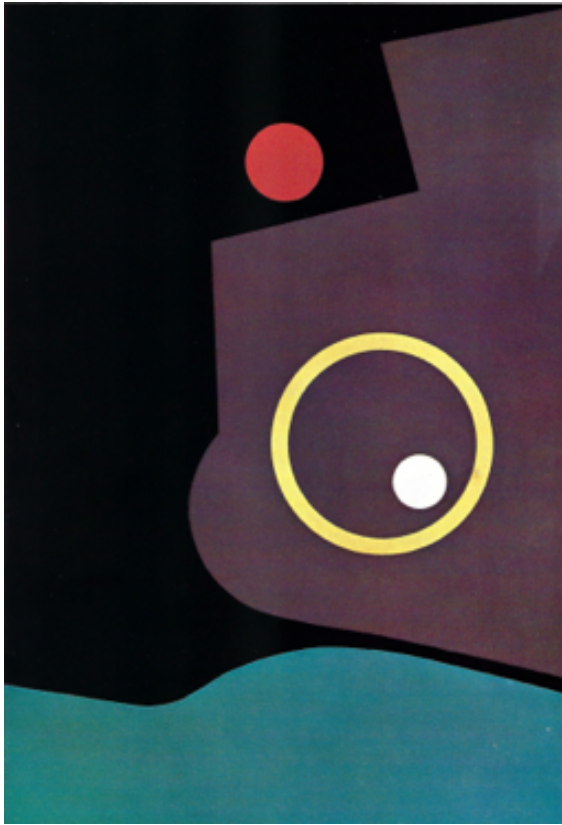


**Figura 48.** Domingo López de Victoria, *Fases del tiempo* (pasado); (presente); (futuro), 1967, serigrafía, 18 7/8" x 25 5/8"; 18 3/4" x 23 5/8"; 18 7/8" x 25 3/4", Colección Brooklyn Museum.



**Figura 49.** Domingo López de Victoria, *Fases del tiempo*, 1967, tinta sobre papel. Imagen originalmente publicada en *Versiones: cuadernos de poesía y pintura puertorriqueña actual*, n.º. 3, febrero 1967.



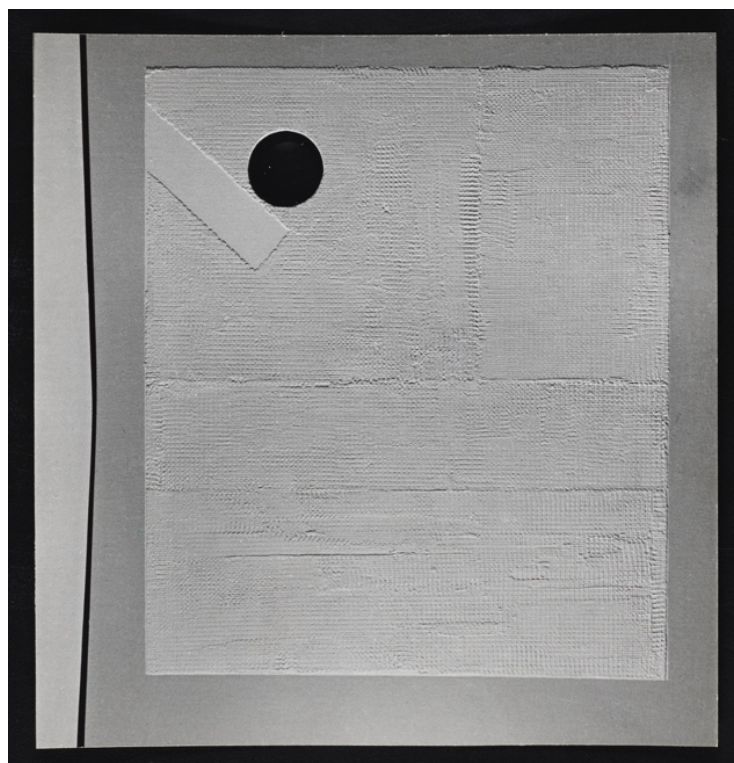


**Figura 50.** Domingo García, *Paisaje*, 1964, serigrafía, 30 ¾" x 23".

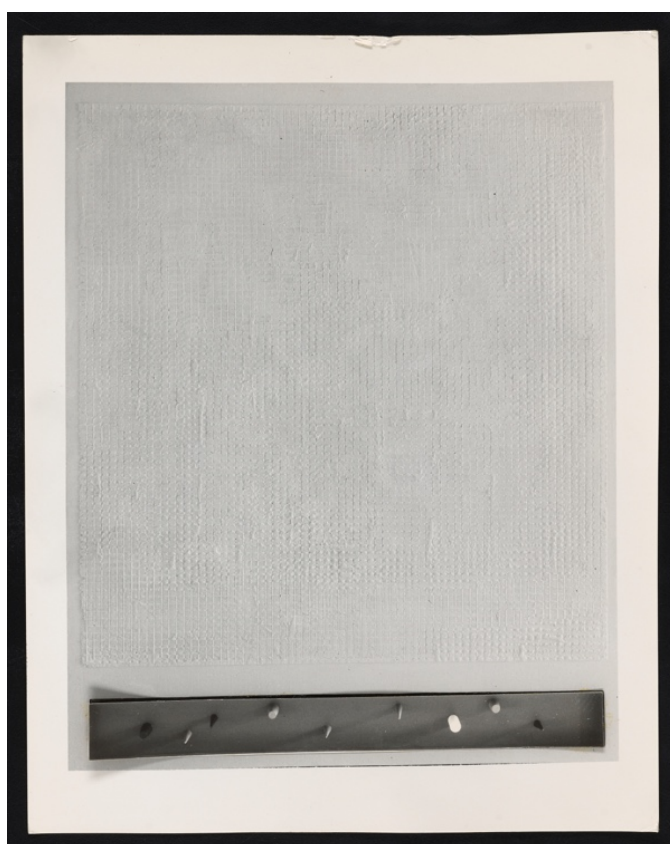


**Figura 51.** Domingo García, *La nueva plástica*, 1966, cartel serigráfico, 30 ½" x 18 1/16"  
Imagen cortesía Museo de Historia, Antropología y Arte, Universidad de Puerto Rico,  
Recinto de Río Piedras.





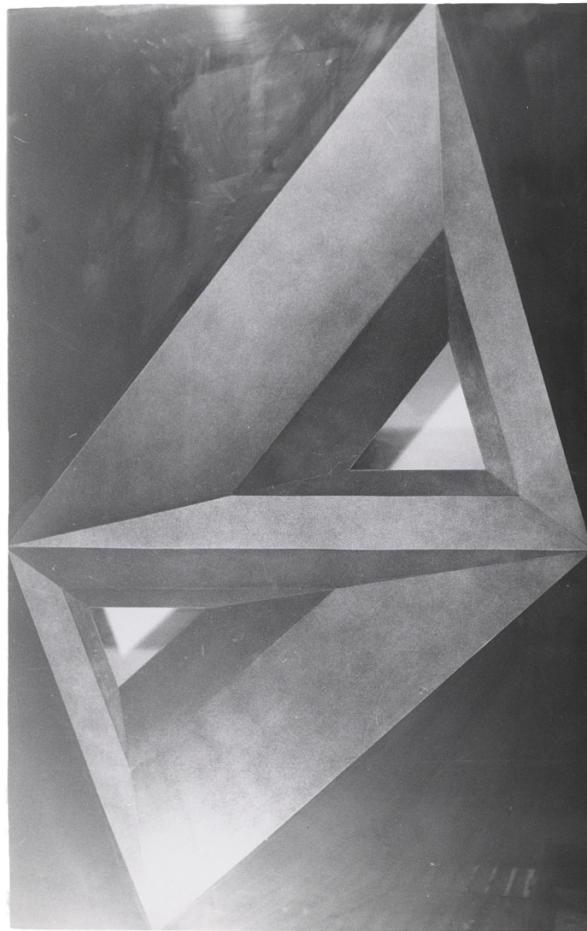
**Figura 52.** Luis Hernández Cruz, *Surrounding Yellow*, 1967, plástico sobre madera cubierto de lienzo. Imagen cortesía Archives of American Art.



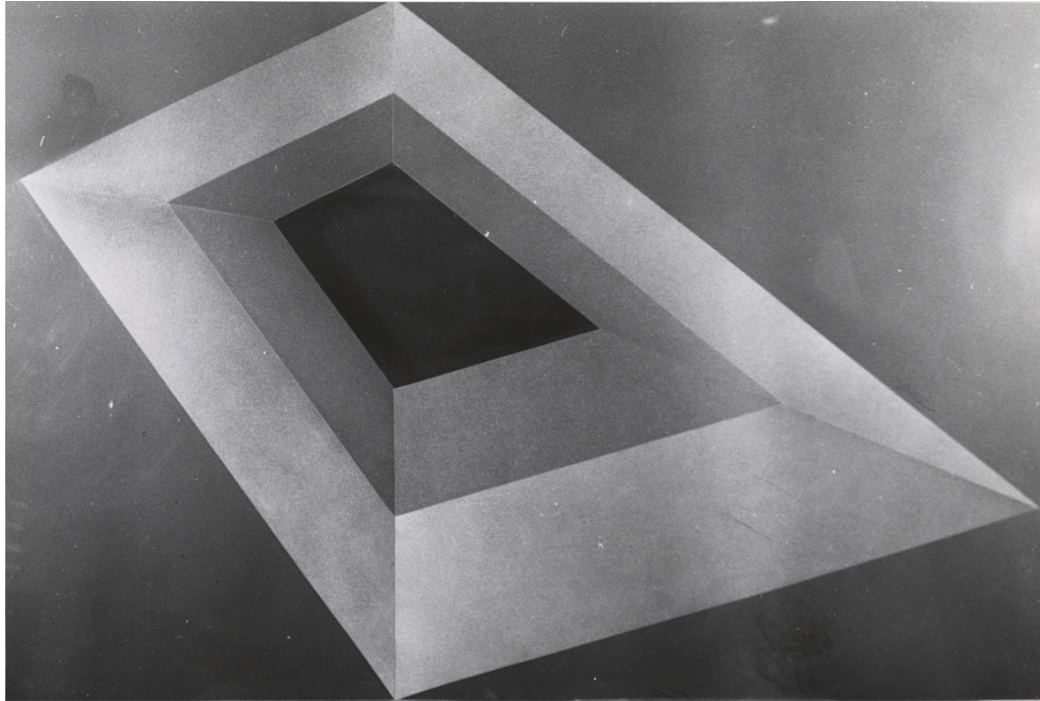
**Figura 53.** Luis Hernández Cruz, *Simultaneous Nuclei*, 1967, plástico sobre madera cubierto de lienzo. Imagen cortesía Archives of American Art.



**Figura 54.** Fotos de las piezas exhibidas en Tibor de Nagy, diapositiva derecha: obra de Carlos Irizarry *Homenaje a Albers*, 1967, medio mixto sobre plexiglás. Imagen cortesía Archives of American Art.



**Figura 55.** Carlos Irizarry, *Ambiguous Dimensions #63*, 1967, medio mixto sobre plexiglás, 6' x 45". Imagen cortesía Archives of American Art.



**Figura 56.** Carlos Irizarry, *Ambiguous Dimensions* #22, 1967, medio mixto sobre plexiglás, 45" x 6". Imagen cortesía Archives of American Art.



**Figura 57.** Carlos Irizarry, *Etcétera*, 1969, serigrafía sobre plancha de aluminio, 22" x 30", Colección Ramos Borges.





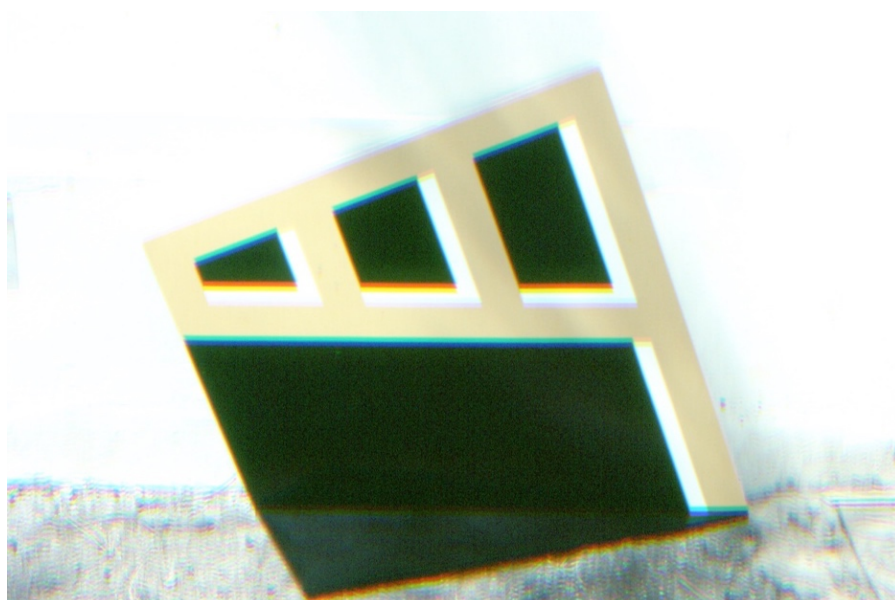
**Figura 58.** Angie Thun en el comedor de su hogar, con la obra de Carlos Irizarry en la pared de fondo. Fotografía originalmente publicada en *The San Juan Star*, 7 de julio de 1968, pág. 30.



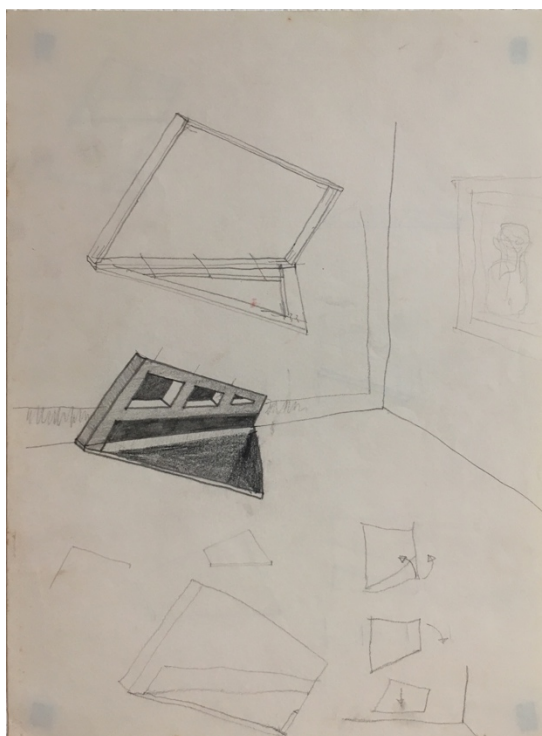
**Figura 59.** Julio Micheli, *De la Creación*, 1966, óleo sobre cartón, 35 15/16" x 46 1/8", Colección del Ateneo Puertorriqueño.



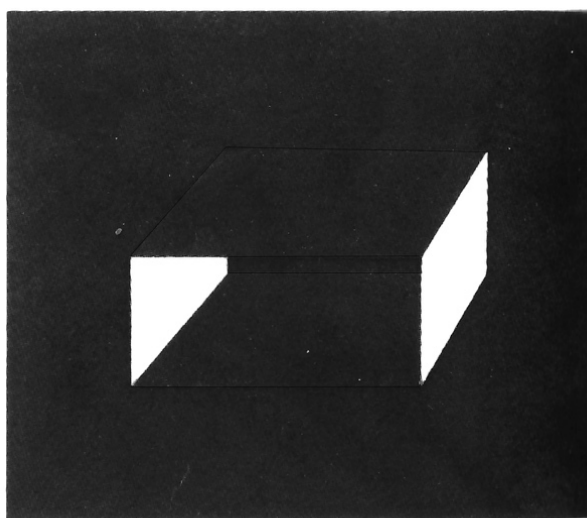
**Figura 60.** Domingo López de Victoria, *Situación en dimensiones*, 1965, acrílico sobre lienzo, 44 ¼" x 37 ½", Colección del Ateneo Puertorriqueño.



**Figura 61.** Lope Max Díaz, *Naturaleza en dos planos*, 1968, esmalte sobre madera, 31-48" x 51", Colección del Ateneo Puertorriqueño. Imagen cortesía del artista.

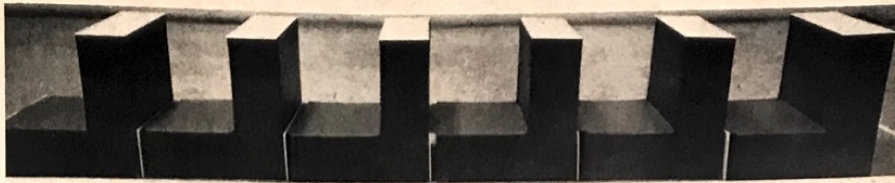


**Figura 62.** Lope Max Díaz, *Boceto para Naturaleza en dos planos*, 1968, dibujo. Imagen cortesía del artista.



**Figura 63.** Ilka Esteva, *Construcción*, 1969, acrílico sobre cartón, 36" x 42", Colección del Ateneo Puertorriqueño.





20°/20° C-0.2

## Eli Barreto

By ERNESTO J. RUIZ DE LA MATA

**N**OWADAYS it seems as though going to an exhibit opening is the thing to do. Artists have lately been turning up in all sorts of sartorial extravaganzas, from Pierre Cardin-like designs, worn and exhibited by artists at their openings to Eli Barreto in an ersatz West Point dress uniform at his recent one-man show at the Ateneo Puertorriqueno.

That exhibit within an exhibit ominously represented "hippiedoom" for Puerto Rico.

The naive onlooker felt uncertain about whether the unobtrusive constructions or the public constituted the exhibit (knee-long vinyl boots together with bare backs, transparent silver mini-gowns, World War I and II memorabilia, ranging from khaki jackets to German iron crosses, Nehru-inspired attires and all sorts of micro-skirts with the resulting acres, and acres of exposed flesh).

Amongst that unorthodox ambience Barreto's "minimal sculptures" were true to the label. Minimal, indeed. Minimal in scale, considered individually, and minimal as a gathering of works that seemed more like maquettes for future projects than the finished objects themselves.

The constructions lag behind the expectations of the visitor after a glance at them and a perusal of their esoteric catalogue descriptions. They recall the bombastic and obscure restatements of his friend and associate Domingo Lopez on Newton's Third Law of Physics about "action" and "reaction."

These pretentiously laborious considerations about contraction and expansion recently appeared in the preparatory drawing published by the literary-artistic review "Versiones."

Obviously the titles for Eli Barreto's pieces are not to be taken seriously and one has to admit that they are certainly humorous, though the butt of the joke is the visitor.

Works like "115 MPSI (ASTMD 747-61T)" (a metal pillar, about four feet high, painted in a low saturation red) would look grandiose if it had been done more conscientiously and with a monumental scale in mind like Guido Molinari's "Homage to Samuel Becker" pillars (120 x 30 x 30") recently exhibited in Canada at "Sculpture '67" the National Gallery of Canada's Centennial Sculpture Exhibition.

The same holds true in respect to work "20°/20° C-0.2" where instead of a rhythmical progression a repetition of six step-like forms in red metal and white plexiglass occurs. Here, the enclosure of the forms within a restricted space, achieved by a surrounding yellow tape, interrupted by seven yellow dashes, is absolutely nonsensical.

Carl Andre, in his recent exhibition at Dwan Gallery has dealt with the restructuring of the floor patterns with great success, but Barreto's efforts in this context, frankly, amount to very little.

Sculpture "48°-AT 220° F" which was awarded the first prize at the Ateneo Puertorriqueno's "Certamen de Navidad" of 1967 slightly evokes the feeling of Josef Albers's extraordinary series of "white-line squares" lithographs, although its secondary colours, green and purple, black and blue, blue and green, are lost between the primary hues of the rest of the constructions.

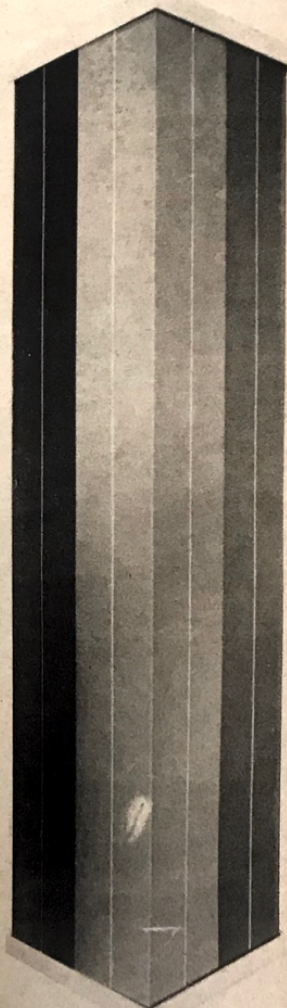
Perhaps the most effective piece is "1.2 9MS (10 Min. (ASTM-D-151-H)" in which two forms seem to copulate in a well integrated formal scheme and with effective colour-designs; a light cerulean blue metal body capped with yellow plexiglass and striped with a longitudinal yellow tape.

"Alpha - 0.945 - 0.955" seems like a reproduction of Donald Judd's six alternating cubes at his Dwan Gallery show of November 1966, while "Beette Alpha - .006 -.009" is an almost identical unity, a box-like construction in dark-blue metal with a brilliant yellow plexiglass facing, hung by itself in a diamond fashion. With "V-70-100 FA-1-9" the artist reduces the proportions, inverts the colors, and limits the number from the seven of "Alpha-0.945-0.955" to six cubic forms.

Larry Bell, Donald Judd, Anthony Caro, Tony Smith, Robert Morris, among others, seem to have provided the source of inspiration for Barreto's sculptural shapes.

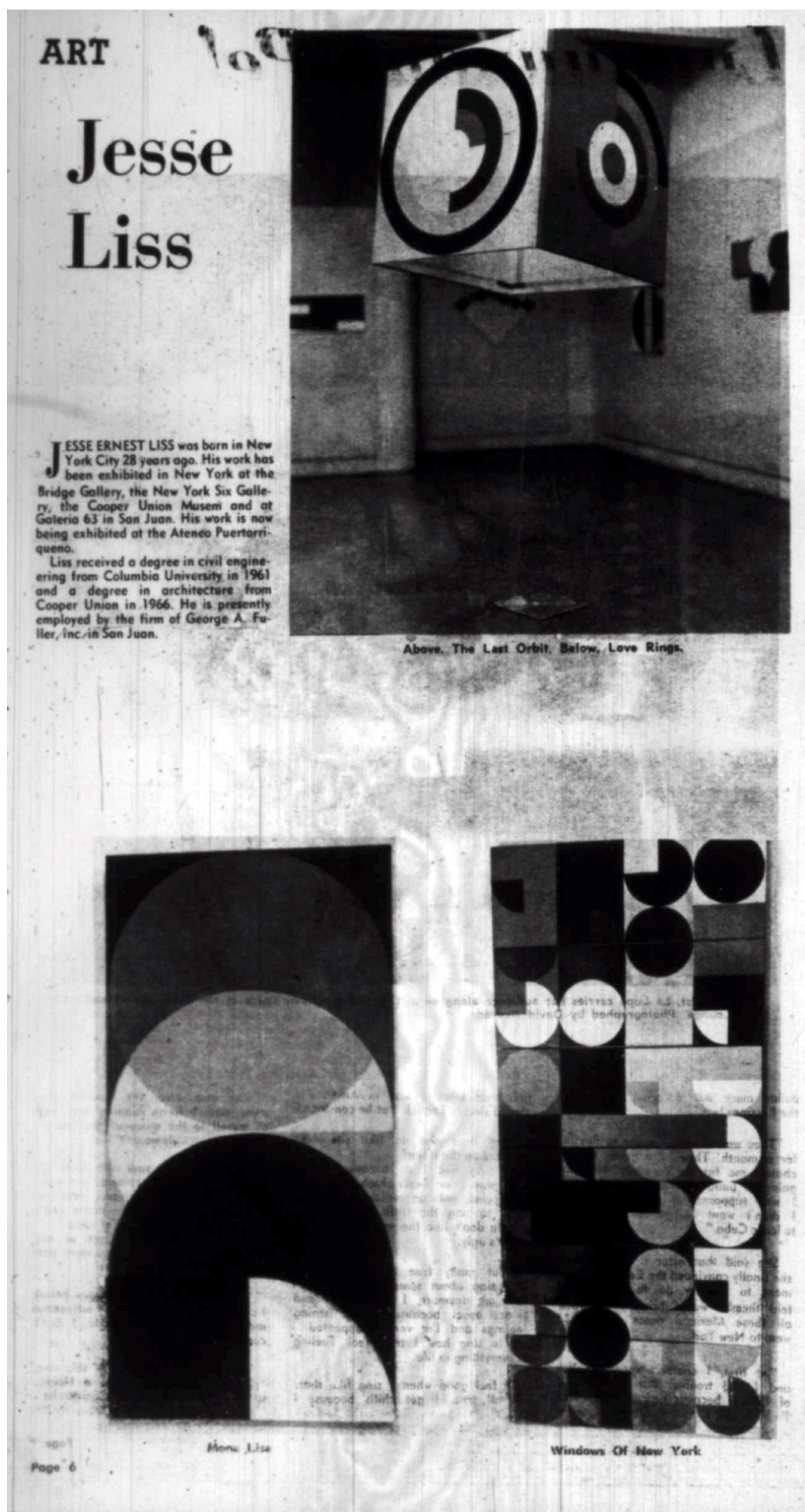
Unfortunately, the nobility of plexiglass and plastics as materials is impaired by the incongruity resulting from its combination with sloppily executed box-like metal bodies. A more careful handling of the materials as well as serious considerations in regard to scale and rhythmical continuity of forms should be expected of Eli Barreto in a future show and might tilt the balance in his favor.

Photographed by David Acevedo



Limite de Masa Atomica 145

Figura 64. Reseña sobre Eli Barreto, 11 de febrero de 1968, *The San Juan Star*, pág.7.



**Figura 65.** Reseña sobre Jesse Liss, 25 de junio de 1967, *The San Juan Star*, pág.6.



## Jeffrey Leder

By ERNESTO J. RUIZ DE LA MATA

**A**FTER Alejandro Sanchez Felipe's sedate watercolors and ink drawings, the Ateneo Puertorriqueno is currently showing a worthy assembly of "hard-edge" paintings by Jeffrey J. Leder which will run until July 5.

Leder, 22, was born in New York and lived in Philadelphia until he was 12 when his family moved to Fajardo. He graduated from the Colegio Santiago Apostol in Fajardo and is presently a junior at the University of Puerto Rico where his major is art education. He has also attended the Art Students League in New York and Pratt Institute.

Leder's "objects," as he deems proper to call his paintings, place him, along with Olga Duenas, who recently exhibited at the Museum of the University of Puerto Rico, in the lead of those who constitute Puerto Rico's "avant-garde." This local vanguard is minimal in comparison with the hosts of so-called artists endemic to our milieu. It is a vanguard which in most cases would be considered conformist and reactionary in comparison with international standards but a vanguard nevertheless.

Leder's paintings are, above all, "clean" and elegant. There is no blatancy in their statement, no stridentcies in their expressiveness. They are sober pieces, well-structured compositions which strike the spectator by their simplicity.

Neatly executed, most of the works are conceived in a rather novel fashion. Over a well sized board of masonite the designs are painted with an enamel like uniformity and are later covered with a colored plastic film stretched

over the painting, giving the impression of a fiber-glass material. This highly ingenious method results in glossy, uniform surfaces which unobtrusively set out the pureness of the designs.

Color is expertly handled so as to produce harmonious relationships, such as those in two objects where maroon figures are inscribed by orange-red areas.

In some compositions, as in a "white on white," with its relief effect, or in another, where a black oblong is surrounded by a white rectangular space, Leder prescinds the use of the plastic film so as to attain a dull, non-gloss surface while retaining the enamel-like uniformity of the color areas, which seem to have been done with an air-brush to conceal the stroke marks.

Unfortunately, the "ensemble" of five maroon rectangular areas, three horizontal and two vertical, fails to attain its modular unit and the strived-for effect of a configuration only results in a juxtaposition of individual unities.

Save for that unhappy instance, the rest of the works are extraordinarily effective, and the impression of the whole, as with Olga Duenas's exhibit, is somewhat stunning.

"New Abstraction?" Certainly not, but good abstractions, nonetheless. Something of a challenge perhaps to Domingo Lopez, the most talented among the small group of Puerto Rican "hard-edge" painters.

This is Leder's first one man show. He has exhibited once before, at a student exhibit at the University of Puerto Rico. A resident of Old San Juan, he plans to open his own gallery at Calle Sol 13 on July 10.

Photographed by Pipo Grajales

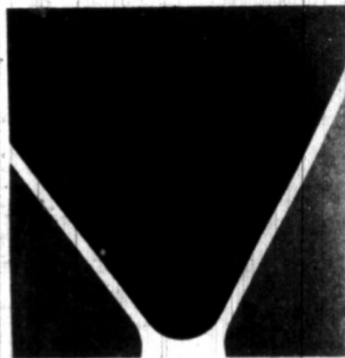
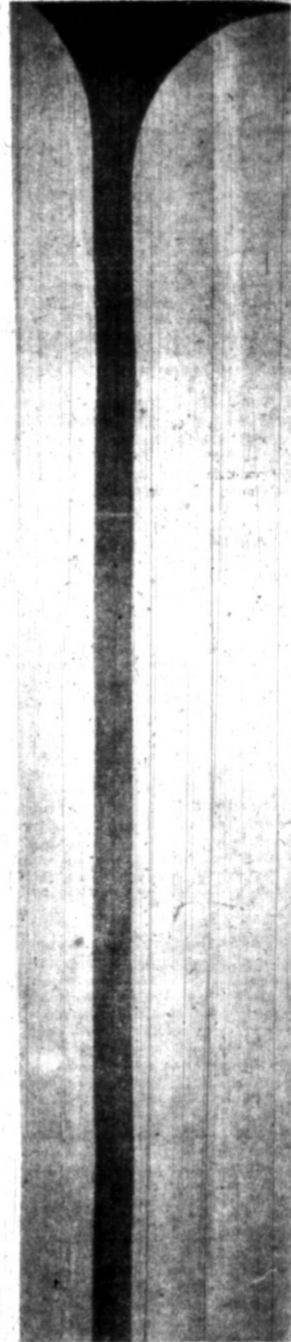
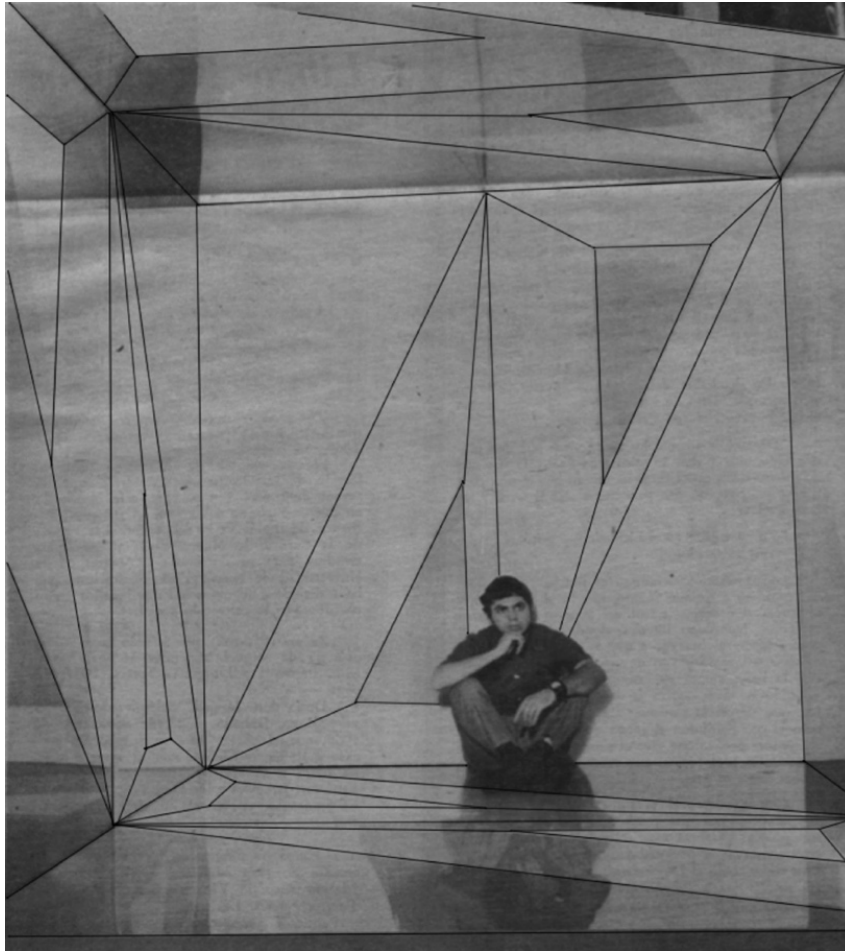


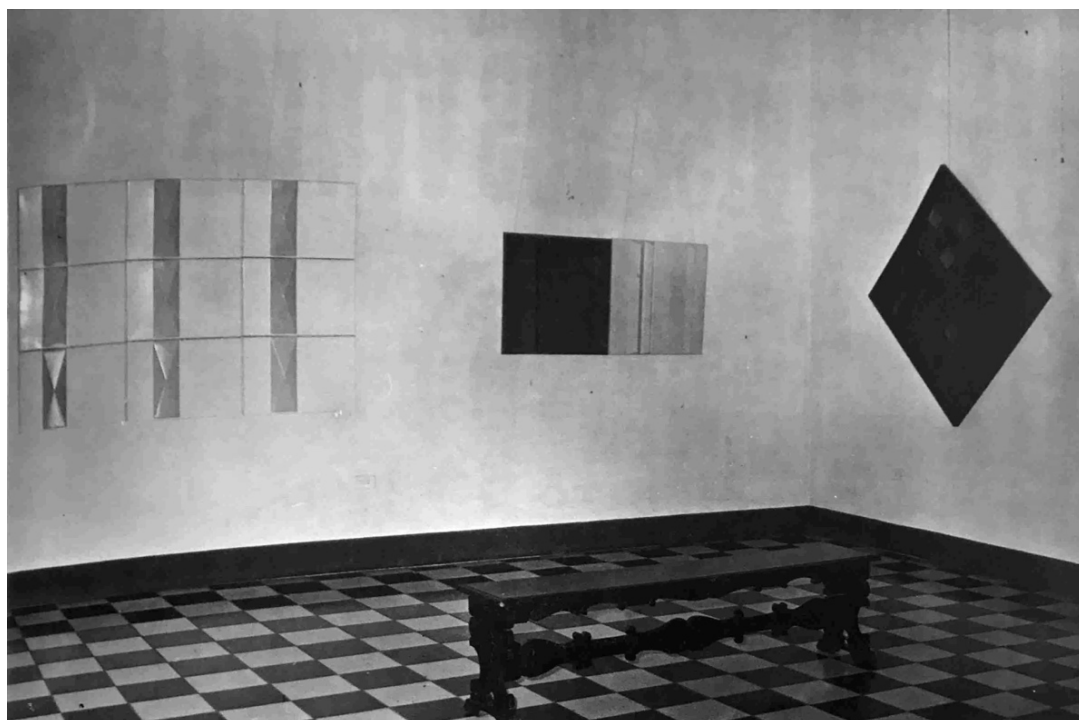
Figura 66. Reseña sobre Jeffrey Leder, 30 de junio de 1968, *The San Juan Star*, pág.7.



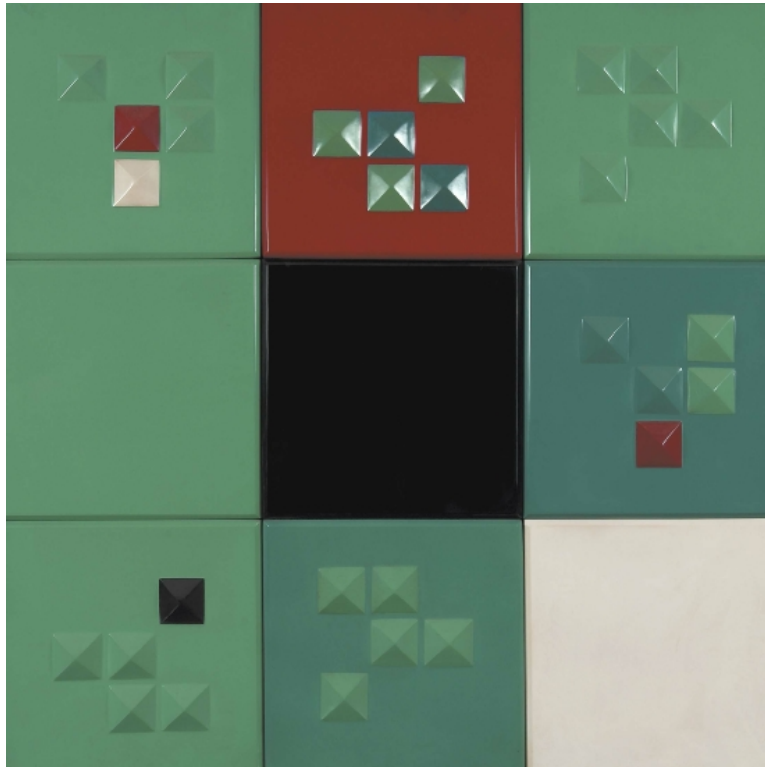
**Figura 67.** Carlos Irizarry dentro de su obra. Imagen originalmente publicada en *El Mundo*, 23 de marzo de 1968, pág 23.



**Figura 68.** Aspecto de la exhibición *Módulos* de Luis Hernández Cruz en La Casa del Arte, 1968. Imagen originalmente publicada en *Urbe*, no. 32, págs. 26-27.



**Figura 69.** Aspecto de la exhibición *Módulos* de Luis Hernández Cruz en La Casa del Arte, 1968. Imagen originalmente publicada en *Urbe*, no. 32, págs. 26-27.



**Figura 70.** Luis Hernández Cruz, *Composición con pirámides II*, 1968, fibra de vidrio y pigmento, 61 ¾” x 61 ¾”, Colección del Recinto Universitario de Mayagüez, UPR.

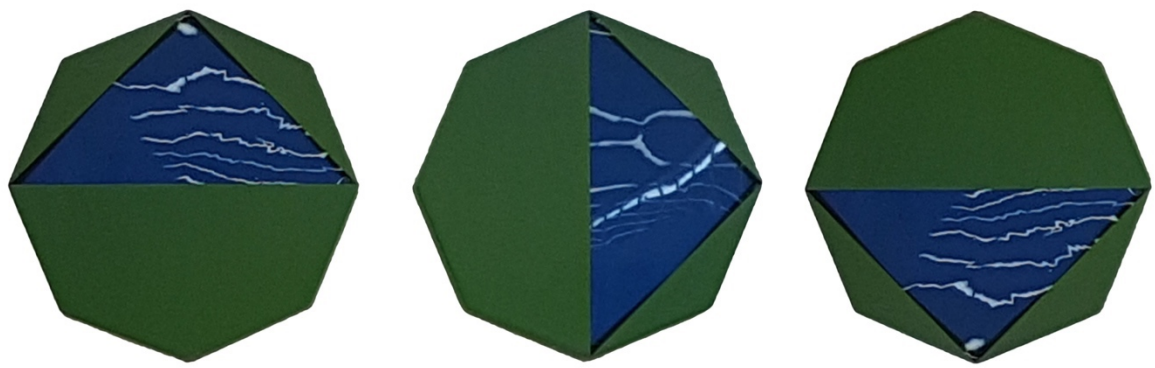


**Figura 71.** Reseña de la exhibición *Módulos* de Luis Hernández Cruz en La Casa del Arte, 1968. Publicado en *El Mundo*, 16 de noviembre de 1968.





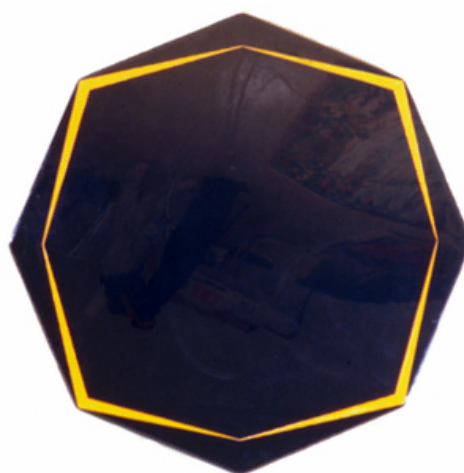
**Figura 72.** Cartel promocional, exhibición *Octágonos* de Domingo López de Victoria en La Casa del Arte, 1968, offset, 34 ½" x 21", Colección Instituto de Cultura Puertorriqueña.



**Figura 73.** Domingo López de Victoria, *Proyecto Ontario*, 1968, dimensiones variables, Colección Recinto Universitario de Mayagüez, UPR.



**Figura 74.** Domingo López de Victoria, *Proyecto Ontario Fase II*, 1968, esmalte sobre plexiglás, 51" x 51" x 3", Colección Instituto de Cultura Puertorriqueña.

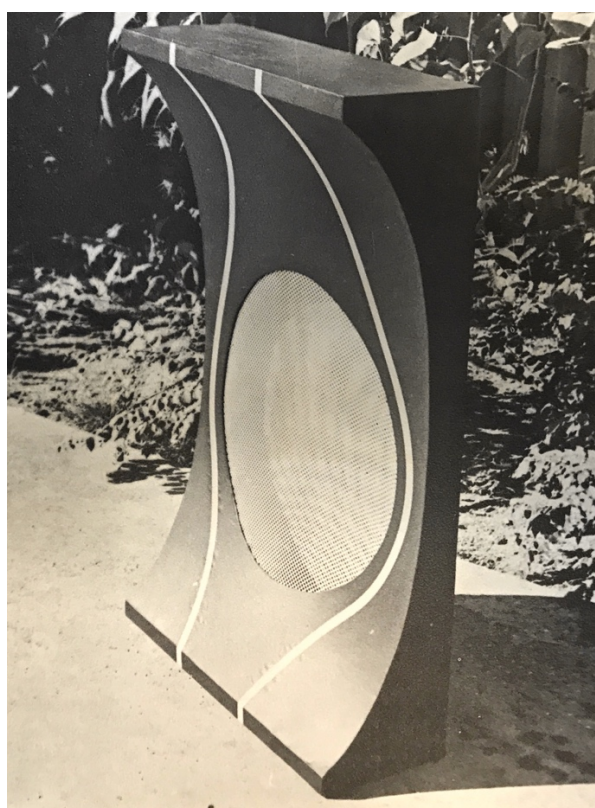


**Figura 75.** Domingo López de Victoria, *Experimento sobre energía (naranja)*, 1968, 51" x 51" x 3", Colección Museo de Historia, Antropología y Arte. Imagen cortesía Museo de Historia, Antropología y Arte.

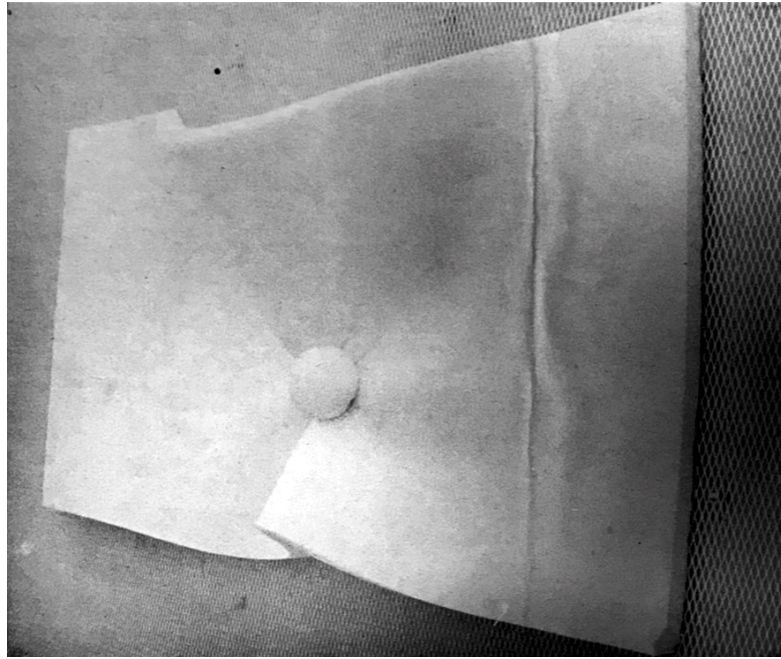




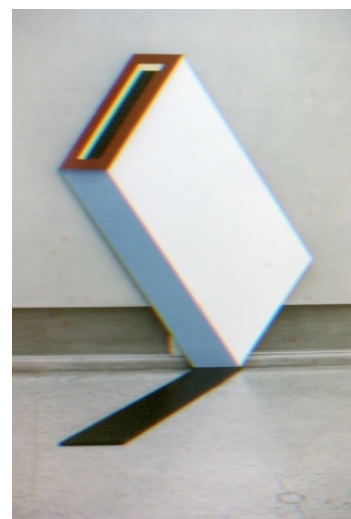
**Figura 76.** Jeffrey Leder, *Sin título*, 1969, metal. Imagen originalmente publicada en el opúsculo de la muestra *Seis*.



**Figura 77.** Lienzo estructurado de Edwin Rosario, exhibido en *Seis*. Imagen originalmente publicada en el opúsculo de la muestra.

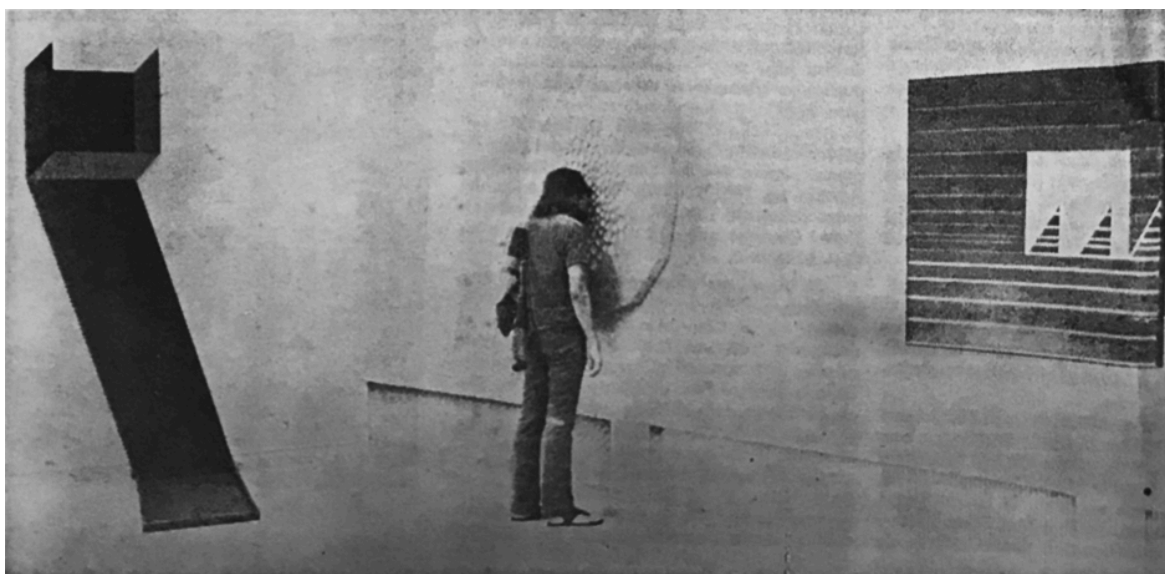


**Figura 78.** Jeffrey Leder, *Polifoam*, 1969, exhibida en *GRUPO MARZO* en el Museo de la Universidad de Puerto Rico, 18 de marzo al 15 de abril de 1969. Imagen originalmente publicada en *El Mundo*, 28 de junio de 1969, pág. 17.



**Figura 79.** Lope Max Díaz, *Caja I; Caja II; Caja III*, 1969, pintura sobre masonite, dimensiones variables. Imagen cortesía del artista.





**Figura 80.** Aspecto de la sala de la muestra *GRUPO MARZO* en el Museo de la Universidad de Puerto Rico, 18 de marzo al 15 de abril de 1969. A la izquierda, una de las Cajas de Lope Max Díaz. A la derecha, una obra de Colón Morales. Imagen originalmente publicada en *El Mundo*, 28 de junio de 1969, pág. 16.



**Figura 81.** Fotografía de la noche de apertura de exhibición individual de Rafael Rivera García en el Ateneo Puertorriqueño, del 19 de julio al 2 de agosto de 1968. De izquierda a derecha: Carlos Campbell, Antonio Gantes, Luigi Marrozzini, Russell Duntly y Rafael Rivera García. Fotografía originalmente publicada en *El Mundo*, 7 de septiembre de 1968, pág. 19.



**Figura 82.** Rafael Rivera García, *Mujeres desnudas*, 1967, acrílico sobre masonite, 48” x 48”, Colección Instituto de Cultura Puertorriqueña.



**Figura 83.** Rafael Rivera García, *Borinquén 6*, 1967, acrílico sobre masonite. Imagen publicada originalmente en *El Mundo*, 7 de septiembre de 1968, pág. 19.

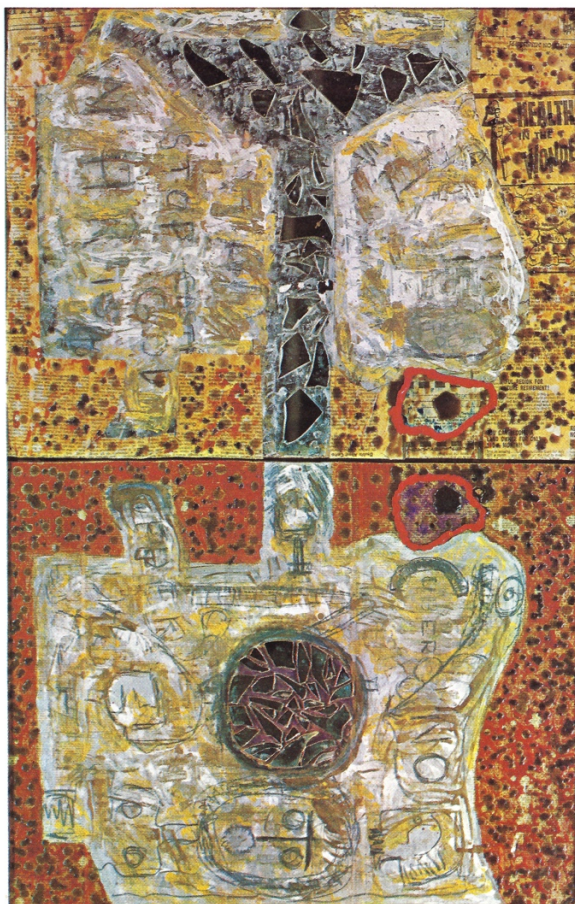




**Figura 84.** Rafael Rivera García en *Ambiente Maximal*, 1968, Sala de Exposición de la División de Extensión, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.



**Figura 85.** Aspecto de la exhibición individual de Rafael Rivera García *Canto a Borinquen*, en Museo de la Universidad de Puerto Rico, 15 de julio a 16 de agosto de 1969.



**Figura 86.** Rafael Ferrer, *Crash*, s.f., collage, 36 ¼" x 24 ¼". Imagen originalmente publicada en *Puerto Rico: La nueva Vida*.

## **CAPÍTULO 4: La nueva dimensión: la vanguardia en el Recinto Universitario de Mayagüez**

José Enrique Arrarás, Mayagüez's dynamic young chancellor, is adding a new dimension to that once dormant institution with his personal promotion of the plastic art which by far surpasses the efforts and achievements of the University of Puerto Rico Museum at the Río Piedras Campus.  
-Ernesto Jaime Ruiz de la Mata

Los artículos, textos y exposiciones sobre el arte en Puerto Rico han excluido, en su mayoría, a las instituciones que promovían la plástica local en los distintos municipios de la Isla. En esta sección se dará particular importancia a una institución fuera de San Juan que impulsó y apoyó el arte de vanguardia en la Isla: el Recinto Universitario de Mayagüez (RUM) de la Universidad de Puerto Rico.<sup>352</sup> Se discutirán las exhibiciones individuales de artistas puertorriqueños de avanzada en el recinto mayagüezano. Además, se comentará sobre las exhibiciones de artistas residentes fuera de la zona metropolitana. Finalmente, se discutirán las aportaciones de los artistas brasileiros Julio Plaza y Regina Silveira que laboraron y exhibieron en el RUM de 1969 a 1973.

La segunda mitad de la década de los sesenta indicó importantes cambios en Colegio de Agricultura y Artes Mecánicas (CAAM o Colegio) en el oeste de la Isla. En 1966, la administración del Colegio impulsó y logró un movimiento hacia su propia autonomía dentro del sistema de la Universidad de Puerto Rico. Ese año el Colegio obtuvo su actual identidad, convirtiéndose en el Recinto Universitario de Mayagüez (RUM). Ese mismo año nombraron a José Enrique Arrarás Mir<sup>353</sup>, un joven licenciado y coleccionista de arte, como primer rector del RUM. Su sensibilidad hacia las humanidades lo llevó a

---

<sup>352</sup> Hubo otras instituciones en la zona del oeste y sur de la isla que abrieron las puertas para artistas de vanguardia, como la Universidad Interamericana de San Germán, donde exhibieron Julio Plaza y Larry Rivers, entre otros. En el sur, el Museo de Arte de Ponce (MAP) exhibió en varias ocasiones obras de vanguardia. La Universidad Católica de Puerto Rico, Recinto de Ponce, contaba con Julio Micheli, y por dos años, al español Tomás García Ascencio como parte de su facultad.

<sup>353</sup> Arrarás Mir (1937) estudió su bachillerato en la Universidad de Princeton. Regresó a Puerto Rico a estudiar leyes en la Escuela de Derecho de la Universidad de Puerto Rico. Paralelamente a sus estudios, comenzó a laborar en la Universidad de Puerto Rico como asistente ejecutivo del entonces rector Jaime Benítez, de 1962-1964. Fue Decano de Administración de la institución de 1964 a 1966. En 1966, Benítez, ya presidente de la UPR, nombró a Arrarás como Rector del Recinto Universitario de Mayagüez, puesto que ocupó hasta el 1971. Bajo Arrarás, el recinto mayagüezano vivió unos años de gran expansión con la fundación de varios departamentos y programas como: Administración de Empresas, Ciencias Marinas, Humanidades y Geología, entre otros.

reclutar a humanistas locales e internacionales, entre ellos María Teresa Babín, Pepe Nieto, Ezequiel González Más, Ángel Crespo y Pilar Gómez Bedate. Crespo, Gómez Bedate y Stuart Ramos Biaggi, ayudante especial del Rector, fueron figuras claves en el desarrollo e implementación del Programa de Arte del Recinto desde 1966 a 1971, su calendario de exhibiciones y la publicación de las diez ediciones de revista *la revista de arte / the art review* (Apéndice 17).

Luego de verse obligados a partir de España debido a su oposición al régimen franquista, la pareja de españoles Ángel Crespo y Pilar Gómez Bedate llegaron a Puerto Rico en 1967 como docentes de la facultad de Humanidades. Durante sus primeros años, Crespo impartió cursos de arte, mientras que Gómez Bedate, cursos de literatura comparada. En 1969, Crespo fundó y dirigió *la revista de arte / the art review*.<sup>354</sup> La publicación era un trabajo colaborativo. Crespo<sup>355</sup> y Gómez Bedate proveían escritos o contactos para someter escritos, mientras que el artista español José María Iglesias se preocupaba de la maquetación e impresión de la revista que tuvo distribución internacional. Desde el recinto de Mayagüez se enviaban por correo ejemplares a Europa, Latinoamérica y Estados Unidos. La revista no solo publicaba reseñas de las exhibiciones dentro del campus, sino que tenía corresponsales en Madrid, París y Nueva York que redactaban escritos sobre la escena de arte de cada ciudad. Además, incluía una sección para artículos académicos sobre arte moderno, sociología, arquitectura, pintura sueca popular para dar solo unos ejemplos. La revista ofreció una visión distinta a los escritos de arte que se publicaban en los rotativos locales por su énfasis en la historia del arte y su cosmopolitismo. Desde su primer número, incluyeron la sección *Nuevas adquisiciones del Campus de Mayagüez*, en la cual mostraban fotos de las obras de arte adquiridas.

Arrarás Mir tenía interés en crear un recinto-museo, donde los estudiantes pudiesen ver arte, no solo en la Sala de Arte, sino en las oficinas administrativas y en el propio campus, con esculturas al aire libre. Como recalcó el propio Arrarás en 1967: "[...] le

---

<sup>354</sup> Pilar Gómez Bedate donó todo el material de los 10 números de la revista a la Biblioteca del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

<sup>355</sup> Crespo se había desempeñado como crítico de arte en Madrid. A mediados de la década del sesenta organizó varias exhibiciones de artistas vanguardistas españoles en la Gallery Bique y en la Dirección General de Bellas Artes en Madrid.

Consulte a: Antonio Piedra, "Ángel Crespo con el tiempo, contra el tiempo," ed. Círculo de Bellas Artes (Madrid: Simancas Ediciones, S.A., 20 de abril - 3 de julio de 2005).

compete a los entes universitarios traer al pueblo literatura, el teatro, la pintura y la música”<sup>356</sup>. Lamentablemente, después de la salida de Arrarás Mir como rector de la institución, se publicó en el último número de la revista en diciembre de 1971.

Este nuevo énfasis en las humanidades fue un intento del nuevo rector de crear una universidad ‘completa’, ya que usualmente el campus mayagüezano se distinguía por las facultades de ingeniería, agricultura y ciencias. El plan de Arrarás fue crear y fomentar actividades dirigidas al estudiantado, facultad y compueblanos para complementar la educación formal universitaria con actividades humanistas. El cambio que se produjo en el RUM puede comprobarse en la siguiente cita:

A shift in locale for Puerto Rico’s art-scene is highly improbable. Yet, the University of Puerto Rico’s Mayagüez Campus is carrying out an art exhibit program which will undoubtedly make it a must for inclusion in one’s art itinerary. José Enrique Arrarás, Mayagüez’s dynamic young chancellor, is adding a new dimension to that once dormant institution with his personal promotion of the plastic art which by far surpasses the efforts and achievements of the University of Puerto Rico Museum at the Río Piedras Campus<sup>357</sup>.

Con las llegadas de Arrarás y Crespo se comenzó a enlazar el recinto con una producción artística contemporánea vanguardista más amplia, desde Puerto Rico a Latinoamérica, Estados Unidos y Europa. El campus de Mayagüez se destacó, además, por las numerosas exhibiciones colectivas que se presentaron en la Sala de Arte, que medían el pulso de la producción contemporánea en Nueva York, California, Madrid, Barcelona, Holanda, Brasil y Francia, entre otros lugares. La localización de la Sala de Arte en el Edificio Chardón fue clave, ya que el edificio era la sede de los departamentos, las oficinas y aulas de la Facultad de Artes y Ciencias. De tal manera, estudiantes y facultad de diversos campos de estudio tenían un acceso al espacio expositivo, nuevamente recalcando el interés de la administración de Arrarás en el énfasis de la relación entre las humanidades y las disciplinas técnicas.

Como se ha mencionado anteriormente, la administración del Programa de Arte desarrolló una estrecha relación con Ketty Rodríguez, directora de la galería La Casa del Arte en el Viejo San Juan. A través de alianzas con galerías locales, internacionales y universidades, el calendario expositivo del RUM logró cubrir un panorama amplio del arte

---

<sup>356</sup> Reinaldo Silvestri, "Festival de Darío en CAAM: Arrarás dice es rol universitario difundir cultura entre el pueblo," *El Mundo* 30 de marzo de 1967, 20.

<sup>357</sup> Ernesto Jaime Ruiz de la Mata, "Move Over for Mayagüez," *The San Juan Star*, 17 de marzo de 1968, *The Sunday San Juan Star Magazine*, 7.



contemporáneo en diversas ciudades del mundo. Comentó Crespo: “Valiéndome de amistades y conocimientos que había hecho como crítico de arte, organicé varias exposiciones colectivas internacionales y buen número de individuales. La verdad es que las únicas obras que despertaron un relativo interés – a pesar que entre los expositores figurasen Picasso, Corneille, Canogar, Cuixart, Augusto Puig, Guinovart, Iglesias, Pablo Palazuelo, Joan Ponç, Saura, Sempere, Tápies, Tharrats, Jasper Johns, Frank Stella, Roy Lichtenstein, Ruschenberg, Hartung, Fautrier, Karel Appel, Lucebert, Capogrossi, Luicio Fontana, Novelli y Joan Miró - [...] fueron las de los artistas portorriqueños. Tomé buena nota de ello”<sup>358</sup>.

Durante los casi cinco años de la incumbencia de Arrarás, coleccionaron, exhibieron y, en ocasiones, visitaron el campus un sinnúmero de artistas latinoamericanos como José Luis Cuevas, Antonio Seguí, Regina Silveira, Julio Plaza, Isabel Sotomayor y Tomie Ohtake, los estadounidenses Frank Stella, Roy Liechtenstein, Robert Morris y los españoles August Puig y José María Iglesias, entre otros (Apéndice 5).<sup>359</sup> La primera exhibición que presentó un nuevo paradigma en el calendario expositivo del RUM fue a finales de 1966, cuando el artista argentino Rogelio Polesello presentó su más reciente trabajo.<sup>360</sup> Arrarás Mir, quien era amigo de José Gómez Sicre y quien conoció la obra de Polesello en el Pan American Union, invitó al artista a exhibir una muestra individual en

---

<sup>358</sup> Piedra, "Ángel Crespo con el tiempo, contra el tiempo," 38.

<sup>359</sup> La autora está en el proceso de redactar un artículo sobre el Programa de Arte en el Recinto de Mayagüez, en el cual detallará e ilustrará las exhibiciones internacionales que se llevaron a cabo en el recinto durante la incumbencia del rector Arrarás. Para este escrito, se limitará a hacer comentarios puntuales sobre las exhibiciones de artistas de vanguardia radicados en Puerto Rico. Consulte a: "Rector CAAM elogia exposición pinturas de Rogelio Polesello," *El Mundo*, 19 de diciembre de 1966, 12; Antonio Molina, "Nueve artistas de España exhiben obras en Mayagüez," *El Mundo*, 11 de mayo de 1968, Puerto Rico Ilustrado, n.p; Antonio Molina, "José María Iglesias," *El Mundo*, 1 de mayo de 1968, Arte en Puerto Rico, 22-23; "Cuevas expone en el CAAM," *El Mundo*, 12 de noviembre de 1968; Ernesto Jaime Ruiz de la Mata, "Frank Stella," *The San Juan Star*, 23 de marzo de 1969, Sunday San Juan Star Magazine, 16-17; Antonio Molina, "Frank Stella expone sus obras en Mayagüez," *El Mundo*, 17 de abril de 1969, n.p; "Inauguran exposición pinturas en el CAAM," *El Mundo*, 3 de febrero de 1970, n.p; Ernesto Jaime Ruiz de la Mata, "A University Collects," *The San Juan Star* 1970, 7 de febrero de Sunday San Juan Star Magazine, 22; Antonio Molina, "Felipe Jiménez en el CAAM," *El Mundo*, 11 de octubre de 1970, Puerto Rico Ilustrado, 12-13; Ernesto Jaime Ruiz de la Mata, "Isabel Sotomayor," *The San Juan Star*, 29 de marzo de 1970, Sunday San Juan Star, 7; Ernesto Jaime Ruiz de la Mata, "The Whole Shebang's at Mayagüez," *The San Juan Star*, 19 de abril de 1970, Sunday San Juan Star Magazine, 12-13; "Casenave exhibe en Mayagüez," *El Imparcial*, 28 de enero de 1971, n.p.

<sup>360</sup> Consulte: "Rector CAAM elogia exposición pinturas de Rogelio Polesello," 12; "Rogelio Polesello," *The San Juan Star*, 8 de enero de 1967, Sunday San Juan Star Magazine, 10.

Mayagüez.<sup>361</sup> Las obras creadas con varias capas de estarcidos y pintura en esmalte comenzaron en el recinto mayagüezano una nueva tendencia, el coleccionismo, Arrarás adquirió *Número 4* (1966) como parte de la colección permanente de la institución. La pieza se exhibe en la Biblioteca General del recinto desde su adquisición (Fig. 87).

Arrarás fomentó una relación con artistas y académicos de Latinoamérica. En marzo de 1967, el RUM organizó el Festival Darío, un simposio con académicos latinoamericanos y locales celebrando el centenario de Rubén Darío.<sup>362</sup> Para el festival se organizó, además, una exhibición *Homenaje a Rubén Darío*, que contó con la participación de artistas de la vanguardia latinoamericana y española.<sup>363</sup> La exhibición colectiva fue de las primeras en presentar a artistas latinoamericanos en salas institucionales en la Isla,<sup>364</sup> Más aún, fue de los primeros intentos en Puerto Rico de insertar a los artistas locales

---

<sup>361</sup> José Enrique Arrarás Mir, "Entrevista en persona en el Comité Olímpico, Viejo San Juan," entrevista por Melissa M. Ramos Borges, 6 de junio de 2019.

<sup>362</sup> Para más información sobre las actividades durante el Festival Darío en el RUM, consulte a: "Festival Darío' en el CAAM," *El Mundo*, 18 de marzo de 1967, Puerto Rico Ilustrado, 7; "Festival de Darío en CAAM: Arrarás dice es rol universitario difundir cultura entre el pueblo," *El Mundo*, 30 de marzo de 1967, 1; 20; Reinaldo Silvestri, "Periodista Nicaragua asiste Centenario Rubén Darío CAAM," *El Mundo*, 4 de abril de 1967, 4.

<sup>363</sup> La exhibición se presentó en el Vestíbulo del Centro de Estudiantes del RUM, del 27 de marzo al 21 de abril de 1967. Participaron los siguientes artistas: Vicente Forte, Luis Hernández Cruz, Jaime Carrero, Alejandro Arostegui, José Gamarra, Manolo Millares, Francisco Hung, Alberto Teixeira, Fernando Botero, Marcelo Bonevardi, Armando Morales, Omar Rayo, Jesús Rafael Soto, Antonio Seguí, Rómulo Macció, Antonio Frascóni, Rodolfo Abularach, Enrique Tábara, Carlos Póveda, Julio Rosado del Valle, David Manzur, Rogelio Polesello, Roberto Matta y Domingo García. La muestra viajó a La Casa del Arte (6 al 31 de mayo de 1967) y luego al Museo de la Universidad del Recinto de Río Piedras (13 de junio al 7 de julio de 1967).

<sup>364</sup> El Museo de la Universidad presentó la exhibición *Arte hispanoamericano contemporáneo* del 13 de septiembre al 7 de octubre de 1966. Las piezas de esta exhibición provinieron de una colección privada. La lista de artistas (José A. Fernández Muro, Vicente Forte, Sara Grilo, Fernando Maza, Rogelio Polesello, Mario Pucharelli, Emilio Renart, María Luisa Pacheco, Marcelo Grassmann, Manabu Mabe, Arthur Luis Pisa, Fernando Botero, David Manzur, Omar Rayo, Carlos Póveda, Cundo Bermúdez, Hugo Consuegra, Wilfredo Lam, Raúl Milián, Amelia Peláez, René Portocarrero, Juan Downey, Roberto Matta, Raúl Valdivieso, Enrique Tábara, Mauricio Aguilar, Carlos Gonzalo Cañas, Rodolfo Abularach, José Luis Cuevas, Alejandro Aróstegui, Armando Morales, Leoncio Sáenz, Guillermo Trujillo y Julio Rosado del Valle), se asemeja a aquellos que participaron en la muestra de Mayagüez en 1967. La colección era de José Martínez Cañas, un joven cubano empresario exiliado en Puerto Rico. En 1968, él estableció The Latin American Art Foundation, posteriormente la Fundación Martínez Cañas, ambas con sede en el Viejo San Juan. Las fundaciones fueron espacios de exhibición importantes, ya que fue de los primeros lugares que el público puertorriqueño tuvo la oportunidad de ver arte contemporáneo latinoamericano en San Juan. Igualmente, dotaban becas y premios a artistas puertorriqueños. En 1977, Martínez Cañas fue acusado y convicto por haber conspirado para hacer declaraciones falsas a un banco asegurado por la Federal Deposit Insurance Corporation en una solicitud de préstamo comercial para la compañía que él trabajaba. Se trasladó a Miami, Florida donde se desempeñó como marchante e historiador de arte cubano. En 2003 se vio obligado a cerrar las puertas de su galería después de ser acusado de vender arte cubano falsificado. La Universidad de Miami alberga sus archivos.

dentro el ámbito latinoamericano. Este interés por situar, y afirmar, al artista puertorriqueño dentro del contexto latinoamericano, llegó a su culminación a inicios de la década de los setenta, con la Bienal de San Juan del grabado Latinoamericano (BSJ), un proyecto del ICP que se discutirá en el sexto capítulo.

Similar a lo ocurrido en San Juan, la presencia de Rafael Ferrer en el RUM marcó una nueva etapa de exhibiciones vanguardistas creadas por artistas puertorriqueños. La relación entre Ferrer y el recinto comenzó desde la época de Arrarás Mir como asistente de Jaime Benítez. Arrarás fue uno de los promotores de la muestra de Ferrer en el Museo en 1964.<sup>365</sup> Desde ese encuentro, Arrarás Mir y Ferrer desarrollaron una amistad, tanto así que el RUM le otorgó una beca para cursos de soldadura marina.<sup>366</sup> En 1968, Ferrer visitó el campus como artista invitado de la exhibición *Esculturas al Aire Libre* y finalizó la escultura de acero pintado *Yagüeca*, que se ubicó frente al edificio Celis en el recinto.<sup>367</sup> El título de la escultura alude al río Yagüez, un cuerpo de agua que cruza el pueblo de Mayagüez y colinda con el campus universitario. El interés de Arrarás de incorporar el arte a las diversas disciplinas se concretó en las piezas de Ferrer y Julio Plaza (a discutirse próximamente), puesto que los artistas trabajaron en colaboración con la facultad de ingeniería estructural para el diseño de la pieza.

Según comentó el asistente de Arrarás, Stuart Ramos Biaggi, la forma de la pieza surgió mientras él y Ferrer almorzaban. El artista aplanó un sorbeto y lo manipuló hasta lograr la forma deseada. Luego, entabló una conversación con el Prof. Luis Mora, quien proveyó consultoría estructural. Recordó Ramos Biaggi: “Rafi quería la pieza de esa forma. Mora le decía ‘se va a caer, tienes que hacer estos cambios’. Y Rafi le contestaba ‘si hacemos estos cambios, me la dañas’”<sup>368</sup>. Con el diálogo entre artista y el ingeniero se

---

<sup>365</sup> Arrarás Mir, entrevista.Recinto.

<sup>366</sup> Stuart J. Ramos Biaggi, "Entrevista personal," entrevista por Melissa M. Ramos Borges, 25 de mayo, 2019.

<sup>367</sup> A pesar de que hoy día se le conoce como *Yagüez*, el título original de la obra fue *Yagüeca*, según reveló el Dr. Stuart Ramos Biaggi en la entrevista personal que le hizo la autora. En el texto, se utilizará el título original. El nombre del río mayagüezano tiene origen taíno, Mayaguex era el nombre original del municipio. En esta exhibición participaron: Rafael Ferrer, Sergio Castillo, Lindsay Daen, Elvira Coya, Isabel Sotomayor, Julio Rosado del Valle, John Balossi, Pablo Rubio, Dan Brennan y Edgar Tafur. Ferrer exhibió cuatro esculturas: *Yagüez*, *Nechaminy*, *Trio* y *Escultura*. El plano estructural de Yagüez se utilizó como portada y contraportada del primer número de la revista *de arte / the art review*. Consulte a: Antonio Molina, "Esculturas en el CAAM," *El Mundo*, 5 de abril de 1968, Arte en Puerto Rico, n.p; Antonio Molina, "Jardín de esculturas en el Campus de Mayagüez," *El Mundo*, 13 de julio de 1968, Puerto Rico Ilustrado, 30-31; Antonio Molina, "Rafi Ferrer nos visita," *El Mundo*, 31 de agosto de 1968, Puerto Rico Ilustrado, 26-27.

<sup>368</sup> Ramos Biaggi, entrevista.

cimentó la idea de que la cooperación entre las diferentes disciplinas era una manera ideal para fomentar el arte en el recinto.

*Yagüeca* (Fig. 88) consistía en tres líneas diagonales, compuestas de cuatro varetas de acero en forma L soldadas juntas y estabilizadas por una plancha de acero del mismo ancho de las varetas. Dos puntos de la escultura están calzados en zapatas de varilla metálica y cemento, mientras que una de las piezas rectangulares se mantiene equilibrada con solo un punto de contacto al suelo. La estabilidad de la estructura se debe a los cimientos soterrados. La soldadura e instalación de la pieza se llevó a cabo por los operarios especializados de la planta térmica del Recinto. Una vez instalada, recordó Ramos Biaggi: “Cecilio Álvarez, uno de los muchachos de planta física, dijo ‘*El arte es cosa de pocos*’”<sup>369</sup>. El comentario de Álvarez señala la costumbre de la sociedad puertorriqueña a asociar arte con figuración.

Ferrer produjo dos piezas adicionales para el campus. Su pieza *Neshaminy* (1968, Fig. 89) remite a las obras producidas a mediados de los sesenta, composiciones compuestas mediante la soldadura de diversos elementos en acero. Al igual que *Yagüeca*, el título de la obra alude a un río, en este caso al Río Neshaminy en Filadelfia, ciudad donde habitaba el artista. El nombre del río proviene del idioma de los nativos americanos que originalmente poblaron la zona.<sup>370</sup> Esta pieza está ubicada frente al Centro de Estudiantes del RUM. Lamentablemente, la tercera escultura, con el título *Escultura*, fue destruida por una excavadora pocos años después de su creación.<sup>371</sup>

La selección de escultura pública en el Recinto de Mayagüez marcó un cambio en la tendencia que dominaba en las instituciones públicas en la isla. Durante los sesenta y setenta, el ICP desarrolló un programa de escultura pública dedicado a conmemorar y resaltar los patriotas puertorriqueños.<sup>372</sup> Un año antes de que Ferrer instalase *Yagüeca*, Tomás Batista<sup>373</sup>, un escultor contemporáneo de Ferrer, presentó *Eugenio María de*

---

<sup>369</sup> Ramos Biaggi, entrevista.

<sup>370</sup> Consulte a: Ruiz de la Mata, "Move Over for Mayagüez," 7.

<sup>371</sup> Ramos Biaggi, entrevista.

<sup>372</sup> "Un lugar digno para el Maestro Eugenio María de Hostos," 2016, <http://www.mayaguezsabcamango.com/archivos/historias-final/1161-un-lugar-digno-para-el-maestro-eugenio-maria-de-hostos>. El ICP pagó \$14,500 de honorarios, material, traslado de España a Mayagüez e instalación de obra.

<sup>373</sup> Tomás Batista (1935) se educó como escultor bajo Compostela, en los talleres del ICP. En el 1960 le otorgaron la beca Guggenheim para continuar sus estudios en la Escuela Esmeralda, Ciudad México. Regresó

*Hostos*, comisionada por el director del ICP, Ricardo Alegría. La obra, esculpida en piedra de la cantera de Escobedo, presenta un retrato de cuerpo completo del prócer mayagüezano. Su mirada firme mira al horizonte, su mano derecha sujeta un libro que carga sobre el pecho. La obra figurativa de Batista complace los paradigmas de la Generación del 50, una obra de ‘fácil lectura’ para el pueblo, que exalta la cultura puertorriqueña. Por otro lado, a pesar de que la obra de Ferrer hace referencia directa al cuerpo de agua que suple a la comunidad mayagüezana y al pasado histórico precolombino, se distancia de la figuración y se acerca más a los planteamientos del arte conceptual. La selección de material, vigas de acero para construcción, vis a vis el material noble de Batista, la obra ‘hecha’ por obreros de planta física versus la labor física de esculpir por el propio artista, representan los dos espectros del arte en el momento. Las piezas al aire libre de Ferrer en el campus de Mayagüez han sido omitidas de la mayoría de los textos de historia de arte local. Se debe, primero, a su lenguaje vanguardista y segundo, al esnobismo cultural que se dedicó a narrar la producción artística únicamente en la capital de la Isla, San Juan.

Ferrer regresó al campus mayagüezano un año después, acompañado del artista estadounidense Robert Morris. En la segunda visita al oeste de la isla llevaron a cabo una serie de *happenings* con la participación de varios estudiantes del Recinto.<sup>374</sup> Comentó Ángel Crespo:

De vuelta en Nueva York, ambos empezaron a sacar de un sombrero las letras, previamente revueltas—y las sacaban a ciegas—con que se escriben sus nombres. Las iban anotando cuidadosamente, una detrás de la otra y, cuando ninguna de ellas quedó en el sombrero, habían compuesto el aglutinante e impronunciable nombre: *Frarmrrroerofibseterlr*<sup>375</sup>.

Los acontecimientos de los *happenings* del 2 de septiembre de 1969 se pueden organizar en ocho elementos que incluyeron tanto a Ferrer como a Morris con los estudiantes el campus. Estos son: (1) los cascos y la perforadora: Ferrer y Morris avanzaban cascos militares mientras un estudiante los taladraba con un martillo cincelador; (2) el trasplante

---

a Puerto Rico en 1966, cuando lo nombraron director del taller de escultura y restauración del ICP. Fue profesor de la Escuela de Artes Plásticas.

Eugenio María de Hostos (19839-1903) fue un autor, sociólogo y profesor que nació en Mayagüez. Se le conoce como el Ciudadano de América por su feroz defensa de la unión de las Antillas y de América Latina.

<sup>374</sup> El artista obsequió una obra al RUM. Los planos de la escultura se publicaron en la revista de arte / the art review, n°. 3. La obra no se ha construido.

<sup>375</sup> Ángel Crespo, "Los eventos Morris en el Campus de Mayagüez," *revista de arte / the art review*, no. 3 (diciembre 1969): 11.

de árboles: estudiantes trasplantaron una especie de árbol subtropical que florece en 25 años; (3) la ordenación y lanzamiento de piedras: estudiantes ordenaron ortogonalmente piedras sobre el césped, luego las lanzaron y las recogieron según las instrucciones de Morris; (4) la lona y la gasolina: Ferrer y Morris tomaron los picos de una lona en la cual vertieron gasolina, e intentaron manejar el combustible; (5) la visita a los bastidores: no se pudo completar porque el camión de cemento no llegó a tiempo; (6) la pintura de las palmeras: los estudiantes pintaron de marrón los troncos de las palmeras que bordean la carretera; (7) las banderas: en la noche, un camión derribó una pequeña bandera, acto seguido por el izamiento de otra bandera; y (8) las antorchas: estudiantes con antorchas lanzaban cohetes.<sup>376</sup> Este evento con Morris fue el que se mencionó con más frecuencia en los textos sobre arte en Puerto Rico. Más aún, el *happening* 4 fue una de las piezas que Marta Traba utilizó para apoyar el argumento en contra de la vanguardia en el ensayo *¿Qué hace el nuevo arte en Puerto Rico?* Traba describió el *happening* como un ‘puro ridículo’ llevando a cabo juegos inocuos<sup>377</sup>.

Complementario a las actividades de los *happenings*, se exhibió en la Sala de Arte una muestra individual de Ferrer. El artista creó una instalación con zinc, moldes de construcción, bombillas, bloques de cemento, arena, grama, cajas de limpiabotas y machetes que proporcionaron los profesores del recinto (Figs. 90-92). La única reseña y documentación fotográfica que se ha encontrado hasta el momento ha sido la escrita por el profesor Ángel Crespo para la *revista de arte / the art review*. Comentó Crespo:

Ferrer, al aceptar los heterogéneos materiales suministrados [...] provocó la intromisión en la estructura de la Sala (pensada para la exhibición de obras de arte previamente realizadas) de una serie de factores que era preciso coordinar de acuerdo a su entidad material; es decir, los materiales habían de determinar su propia situación. [...] la ocupación del suelo introdujo un factor naturalístico en la estructura artificial de la Sala que, concebida como ámbito, [...] se integraba en la serie de acontecimientos llevados a cabo por Robert Morris y Rafael Ferrer en todo el campus [...] <sup>378</sup>.

La pieza de Ferrer estaba en sintonía con las exploraciones de nuevos materiales industriales que estaban llevando a cabo Robert Morris, Eva Hesse y Anthony Caro, entre otros.

---

<sup>376</sup> Crespo, "Los eventos Morris en el Campus de Mayagüez," 13-16.

La *revista de arte / the art review* n°. 3 publicó documentación fotográfica de todos los *happenings*.

<sup>377</sup> Marta Traba, "¿Qué hace el nuevo arte en Puerto Rico?," en *Propuesta polémica sobre arte puertorriqueño* (San Juan: Ediciones Librería Internacional, 1971), 120.

<sup>378</sup> Ángel Crespo, "Exposición de Rafael Ferrer," *revista de arte / the art review*, diciembre 1969, 54.

Durante los primeros años del Programa de Arte, Ferrer sirvió de enlace entre la Sala de Arte en Mayagüez y la ciudad de Nueva York. Su aportación se evidenció en la *Exposición Internacional de Dibujo* de 1968, cuando contactó las galerías Leo Castelli y OK Harris, entre otras, para incluir en la muestra a los artistas que ellas representaban. Esta muestra abarcadora exhibió 155 dibujos de artistas provenientes de África, Europa, Latino América, Caribe y Estados Unidos. De Puerto Rico, participaron Arturo Bourasseau, Jaime Carrero, Luis Germán Cajgiga, Rafael Ferrer, Luis Hernández Cruz, Carlos Irizarry, Domingo López de Victoria, Julio Micheli, Julio Rosado del Valle y Rafael Villamil. Se publicó un catálogo ilustrado con las obras de la exhibición que incluyó, además, los dibujos de Rosado del Valle y López de Victoria. El rector del recinto expresó sobre esta exhibición: “El propósito que ha guiado al reunir estas obras de arte ha sido ofrecer una síntesis de alta categoría de la evolución del lenguaje visual desde los años de la última posguerra hasta este 1968”<sup>379</sup>.

Sin embargo, a pesar de la impresionante lista de artistas internacionales, la muestra tuvo poca cobertura mediática en los rotativos de distribución por toda la Isla. El comentario que hizo el crítico de arte del periódico *El Mundo* revela el esnobismo dentro de la escena de arte local:

Eso será un reto para Puerto Rico, por así decirlo, porque, en primera, veremos si el pueblo responde al esfuerzo que se realiza por traer del exterior lo mejor que se hace en arte y por exponer obra representativa de un grupo de puertorriqueños, y en segunda, *comprobar si Mayagüez está ‘demasiado lejos’ para ir a admirar auténticas obras de museo*<sup>380</sup>.

Esta distancia, tanto física como psicológica, que comentó Molina fue una de las razones por la que los eventos, exhibiciones y actividades que sucedieron fuera de la zona metropolitana, donde estudiaron la mayoría de las historiadoras de arte responsables de hacer la historia del arte en Puerto Rico, quedaron omitidos. A pesar de que Ruiz de la Mata y Molina resaltaron la labor importante e innovadora del Programa de Arte del Recinto de Mayagüez, sus reseñas fueron extremadamente selectivas. Por ejemplo, Ruiz de la Mata dedicó dos páginas para reseñar las muestras de Roy Lichtenstein y Frank Stella, pero no escribió de los vanguardistas locales, como sucedió en el caso de Joaquín Mercado

---

<sup>379</sup> Antonio Molina, "Acontecimiento Cultural CAAM," *El Mundo*, 25 de septiembre de 1968, Arte en Puerto Rico, n.p.

<sup>380</sup> Antonio Molina, "Arte en Puerto Rico: Exposición de Dibujos," *El Mundo*, 10 de septiembre de 1968, Espectáculos, 10. Énfasis de la autora.  
Consulte además a: "Inauguran exposición de dibujos en Mayagüez," *El Mundo*, 11 de septiembre de 1968, 10.



y Domingo López de Victoria. Igualmente, poco se publicó de las exhibiciones de los artistas residentes del RUM, los brasileiros Julio Plaza y Regina Silveira, cuyas contribuciones se discutirán próximamente. Antonio Molina publicó más reseñas sobre las exhibiciones en Mayagüez, pero sus escritos se acercaban a notas de prensa con listados de los artistas exhibiendo y carecían de comentarios críticos. Es gracias a la *revista de arte / the art review*, que se convirtió en su propio medio de comunicación, que tenemos un importante recurso de documentación de las diversas actividades artísticas en el RUM. A pesar de la disponibilidad de estos recursos, las exhibiciones que se dieron en Mayagüez han quedado excluidas de los tomos editados del arte en Puerto Rico.<sup>381</sup>

Durante sus años como estudiante de la Universidad de Puerto Rico, Bourasseau participó en varias colectivas e incluso algunas muestras individuales.<sup>382</sup> A finales de 1969, Bourasseau presentó en la Sala de Arte del RUM una serie de esculturas flotantes fabricadas en plexiglás.<sup>383</sup> Las piezas colgaban del techo, despegadas de la pared y sujetas por un cable fino que desaparecía de la vista en la distancia. El propio artista cortó a mano el plexiglás de ¾" de espesor en círculos perfectos enmarcados con un filo en aluminio. Sobre el soporte transparente, Bourasseau atornilló tiradores en acero inoxidable, algunos colocados de manera horizontal y otros de forma horizontal, para crear composiciones minimales. Las piezas se iluminaron de frente -de arriba hacia abajo- y crearon dibujos en sombra sobre las paredes de la galería (Figs. 93-95). En la nota de prensa que publicó *El Mundo*, citaron las siguientes palabras del artista: "[se trata de un] homenaje a todos aquellos técnicos que, al diseñar los objetos que nos rodean, hacen auténticas esculturas"<sup>384</sup>. El soporte se convierte en un tipo de pedestal, en donde las piezas

---

<sup>381</sup> Con la excepción de Rafael Ferrer. No obstante, sus esculturas públicas y exhibición individual en el RUM, son raramente mencionadas en las revisiones historiográficas.

<sup>382</sup> Bourasseau participó en las siguientes exhibiciones: *Arturo Bourasseau*, Music Hall del Colegio Espíritu Santo, 1964; *Arturo Bourasseau*, División de Extensión UPRRP, 1966; y *Bourasseau, Roda y Shine*, Museo de Arte de Ponce, 1967; *Arte estructural*, La Casa del Arte, 1967; y *Arte estructural*, Vestíbulo Centro Colegial, 1968.

La familia Bourasseau arribó a Puerto Rico en 1959, después de haber recorrido el continente sudamericano por diez años. El padre de Arturo Bourasseau era mago de profesión, y la madre, su asistente. Tenían una rutina de espectáculo oriental llamado *Ching-Fú y su mundo maravilloso*.

<sup>383</sup> Esta muestra se exhibió inicialmente en La Casa del Arte, del 26 de septiembre al 11 de octubre de 1969. Durante los meses de noviembre y diciembre se exhibió en Mayagüez.

<sup>384</sup> Molina, "Exposición de dos jóvenes artistas," 18.

fabricadas industrialmente toman protagonismo e intentan destacar la belleza de los objetos cotidianos.

El cuarto número de la *revista de arte / the art review* utilizó imágenes de la muestra de Bourasseau como portada y contraportada. Ángel Crespo redactó una crítica para el contenido de la revista, acompañada de un ensayo fotográfico donde documentó varias vistas de la Sala de Arte. Comentó Crespo sobre el trabajo de Bourasseau: “se ha internado decididamente en los dominios de la fabricación de objetos estéticos. Su posición es inteligentemente dialéctica y no consiste en una réplica funcional de las estructuras industriales, sino de una antítesis estética de las mismas”<sup>385</sup>. El Recinto adquirió la obra *Cuadro Sinóptico* (ca. 1968-1969), en la cual el artista organizó quince15 tiradores cromados en tres columnas y cinco filas centrados en el soporte redondo.

Por su parte, la muestra que protagonizó López de Victoria en el RUM en marzo de 1970, presentó las obras de forma octogonal que llevaba trabajando por años, pero de manera que habitaran el espacio. Diseñó dos octágonos tridimensionales tomando en cuenta las proporciones de la propia sala de exhibición y, junto con los empleados de planta física del Recinto, construyó las vallas que delimitaron la forma en el espacio. El octágono, que se ubicó en el lado izquierdo de la sala, empleó ocho mallas metálicas con marco en aluminio, o *screens* de ventanas contra mosquitos,<sup>386</sup> colocados de tal manera que se apoyaban uno al otro y creaban un octágono tridimensional. Al lado derecho de la sala, López de Victoria “trabajó un marco octagonal de madera que cubría la misma extensión que la valla, y que fue instalada al lado en la derecha. Un octágono concéntrico de tubos de luz fluorescentes fue inscrito a este marco y la superficie existente entre ambos fue rellenada por una capa de una tonelada de asfalto”<sup>387</sup>. Las luces fluorescentes fueron la única fuente de luz en la sala que, al reflejarse sobre el asfalto y la malla metálica, creaban reflejos, moarés y sombras en el interior de la sala. Mientras el observador se desplaza por la sala, estos efectos lumínicos cambiaban, creando así una ambientación o instalación. Sobre la pared de fondo, colocó una serie de dibujos, hechos con marcadores de varios colores sobre papel y enmarcados en aluminio, en los que examinó y estudió la forma octogonal (Figs. 96-97). La exploración de materiales comerciales de construcción y la

---

<sup>385</sup> Ángel Crespo, "Arturo Bourasseau," *revista de arte / the art review*, no. 4 (marzo 1970): 67.

<sup>386</sup> Ramos Biaggi, entrevista.

<sup>387</sup> Ángel Crespo, "Exposición Domingo López," *revista de arte / the art review*, no. 5 (junio 1970): 68.

forma octagonal fueron una constante en la obra de López de Victoria, como se discutirá más adelante.

Por otra parte, Joaquín Mercado (1940-2003) fue un artista y diseñador que conectó, junto a López de Victoria e Irizarry, la vanguardia neoyorquina con la escena de arte en Puerto Rico. De joven se trasladó a Nueva York, donde comenzó su carrera profesional y donde conoció y colaboró en el performance *Open Score* (1966) de Robert Rauschenberg, trabajó en *The Factory* de Andy Warhol y en Push Pin Studios con Milton Glaser y Seymour Chwast. En Nueva York conoció a Irizarry y López de Victoria e inauguraron la galería APRAG en 'El Barrio'<sup>388</sup>. En 1967 escribió y dirigió una película sobre Spanish Harlem, titulada *La nueva vida*, junto a su entonces pareja, la cineasta Jill Godmillow.<sup>389</sup> El interés por el cine le llevó a MIT a finales de la década de los setenta y fue unos primeros artistas puertorriqueños en producir piezas de vídeo multidisciplinar.

De regreso a Puerto Rico a finales de 1969, Mercado, contrario de sus homólogos, decide establecerse en el municipio de Rincón, ubicado en el oeste de Puerto Rico. Él tenía interés en reestablecer una conexión con lo rural y desconectarse de la vida ajetreada de la Gran Manzana.<sup>390</sup> Tras una corta estadía en Rincón, se trasladó a San Juan para trabajar como Editor Gráfico de *The San Juan Star*. Al igual que Irizarry, su trabajo artístico se vio influenciado por su trabajo gráfico comercial y viceversa. El cuerpo de trabajo que produjeron Irizarry y Mercado a partir de la década del setenta, que se situó dentro de las tendencias conceptualistas latinoamericanas de arte de los medios de comunicación, se analizará en los próximos capítulos.

Similar a López de Victoria, durante la década de los sesenta y principios de los setenta, Mercado produjo una obra serial en la cual exploró, a través de nuevos materiales y métodos, distintas posibilidades de un mismo símbolo: la estrella de cinco puntos. Su exhibición en el RUM en mayo de 1970, titulada *Isla*, presentó ocho serigrafías sobre lienzo cuadrado y tres lienzos horizontales. Las serigrafías estaban colgadas sobre la pared

---

<sup>388</sup> 'El Barrio' es el nombre por el que se conoce al vecindario de East Harlem en la Ciudad de Nueva York, por la alta población de latinoamericanos, en particular, puertorriqueños. También se le conoce como Spanish Harlem.

<sup>389</sup> Según Godmillow, *La Nueva Vida* se distribuyó por Latinoamérica bajo la casa de producción mejicana Azteca Films. Se han hecho varios intentos de recuperar la película, pero hasta el momento de este escrito, no se ha encontrado copia del filme.

<sup>390</sup> Wilfredo Chiesa, "Entrevista por Skype," entrevista por Melissa M. Ramos Borges, 1 de febrero de 2018.

obviando la separación entre una y otra. Utilizó una estrella de cinco puntos colocada en el centro de la composición y le cruzó una nebulosa de punta a punta. El fondo es una vista del cielo con nubes. La imagen era la misma, la estrella, la nebulosa y la nube, lo que cambiaba era la combinación de colores que utilizaba para imprimir las fotoserigrafías sobre el lienzo. Según Crespo: “Nube y nebulosa; nebulosa y estrella: toda una gama de correspondencias visuales y semánticas sirve de fondo a estas espléndidas composiciones. Y, afirmando su carácter luminoso, una variación cromática que no parece ajustarse a una ley abstracta, sino más bien a una serie de intuiciones del autor”<sup>391</sup> (Figs. 98-103a-b). La estrella de cinco puntos se convirtió en un referente de la obra de Mercado. El artista desarrolló una obra fotoserigráfica basada en las obras que exhibió en Mayagüez. La gráfica se incluyó en la segunda edición de la Bienal de San Juan en 1972.<sup>392</sup> La Bienal y la recepción de los artistas vanguardistas se discutirán en el sexto capítulo.

En las pinturas horizontales de gran formato también recurrió a la estrella de cinco puntos ubicada en el centro de la composición (Figs. 100-102). El pigmento se aplicó mediante chorreados y estrujamiento sobre la tela sin imprimir, que creaba unas sombras y veladuras que enriquecían la ilusión de profundidad. Al igual que en los lienzos cuadrados, ubicó la estrella en el centro de la composición y repitió la imagen, haciendo alteraciones cromáticas en cada soporte. Gracias al ensayo fotográfico que se publicó junto a la reseña de Crespo en *la revista de arte / the art review*, se puede estudiar el montaje de las piezas en la sala. Las piezas colgaban de la pared, parecían flotar sobre las paredes de la Sala de Arte, imagen que puede compararse con la Isla y el mar que le rodea. Tanto el título de la muestra, *Isla*, como la repetición de la estrella de cinco puntos, la misma forma que adorna la bandera puertorriqueña, aluden a Puerto Rico. Nuevamente, se crea un arte de corte vanguardista que contextualiza la experiencia puertorriqueña.

Otro punto importante de la actividad del campus fueron los contactos con otros artistas de América Latina. Entre ellos, cabe destacar los habidos con Julio Plaza y Regina Silveira, invitados por la pareja española formada por Crespo y Gómez Bedate. En 1968, comisionaron a Plaza la fabricación de esculturas públicas dentro del campus mayagüezano. Plaza creó tres esculturas que continuaban con sus planteamientos espaciales y criterios de objetividad: *Homenaje al Brasil* (1968), *Alcolea de Calatrava*

---

<sup>391</sup> Ángel Crespo, "Joaquín Mercado," *revista de arte / the art review*, no. 6 (diciembre 1970): 62.

<sup>392</sup> Esta obra además formó parte del portafolio de gráfica puertorriqueña comisionado por Galería Colibrí.

(1968) y *Desarrollo de un plano en el espacio* (1968). *Homenaje al Brasil* y *Alcolea de Calatrava* son estudios modulares del cubo, mientras que *Desarrollo de un plano en el espacio* explora las realidades espacio-temporales. *Homenaje al Brasil* se instaló entre los edificios Stefani y Celis. Al igual que la pieza *Yagüeca* de Ferrer, las piezas de Plaza se crearon en colaboración con la facultad de ingeniería. La pieza *Homenaje al Brasil* (Fig. 104 a y b) es una columna de fuste cuadrado, cuya parte superior se divide en varios cubos, cuatro de ellos soldados en una de sus aristas. La soldadura de las aristas se alternaba de lado, creando una inclinación de los módulos cúbicos y, por ende, un efecto curvo que rompía con la verticalidad de la base de la pieza. Plaza pintó el exterior de la estructura en rojo y el interior, de azul añil. Por otro lado, la pieza *Alcolea de Calatrava* (Fig. 105 a-c) es un homenaje al pueblo español.<sup>393</sup> La pieza, ubicada directamente en el suelo en los predios del edificio de Diego del recinto, consiste en tres formas L en acero, pintadas en colores primarios y organizadas tipo montículo.

En *Desarrollo de un plano en el espacio* (Fig. 106 a-c), Plaza emplea una plancha de acero, de 8' x 5' x 1", desplegada en planos verticales y horizontales que crean un espacio entre sí. Plaza pintó cada lado de la plancha de azul o rojo. Esta pieza, ubicada en los predios del edificio Chardón, originalmente se presentó en la *Exposición de Arte Objetivo Español* en marzo de 1968. La presencia de Plaza fue bienvenida en el Campus y logró establecer relaciones tanto con el profesorado como con los estudiantes. A pesar de la gran acogida de parte de los colegiales, hubo un acto de vandalismo, un estudiante -a ordenes de un profesor de la institución- intervino con pintura una de las esculturas de Plaza.<sup>394</sup>

Durante su estadía como artista invitado, Plaza exhibió cuarenta piezas en una muestra titulada *Arte Constructivo Estructural* en la sala de exhibiciones del Centro de Estudiantes (Fig. 107).<sup>395</sup> Según Plaza, las piezas estaban informadas por programaciones

---

<sup>393</sup> Molina, "Jardín de esculturas en el Campus de Mayagüez."

<sup>394</sup> Stuart J. Ramos Biaggi, Carta a Ángel Crespo sobre visita de Julio Plaza, 11 de junio de 1968, Recinto Universitario de Mayagüez, Archivo Histórico y Central.

<sup>395</sup> *La Revista de Cultura Brasileña* (1962-1970), publicación fundada y dirigida por Ángel Crespo, despierta el interés de estudiosos españoles en las artes brasileñas y muy especialmente en su literatura, que era el elemento principal de la revista. Consulte a: Francielle Piuco Biglia, "Introducción a la recepción de la literatura brasileña en España de Juan Valera a la Revista de Cultura Brasileña (1962-1971)," *1611 : revista de historia de la traducción = a journal of translation history = revista d'història de la traducció* no. 9 (2015), <http://www.traduccionliteraria.org/1611/art/piuco.htm>.

combinadas, relaciones numéricas y juegos-esculturas.<sup>396</sup> Exhibió las esculturas modulares y los “infinitos desarrollos del módulo; incluso la aparente ambigüedad de tales desarrollos<sup>397</sup>”, policromados en colores primarios. Colgó relieves en la pared donde, gracias a una segmentación cuadriculada de los materiales en la superficie, logró unas ondulaciones en la superficie que jugaban con la percepción, perspectiva y profundidad similar a las teorías del arte cinético y op (Fig. 108). Recientemente, el registrador del MuSA, Pedro Fortunato, recuperó una pieza de Julio Plaza que por años fue conservada en una oficina de la Biblioteca General del RUM (Fig. 108). La pieza, exhibida en la muestra del 1968, está compuesta de pequeños cuadrados rojos organizados en una cuadrícula. Los cuadrados están suspendidos del soporte azul por tornillos que el artista manipuló para crear diversas alturas formando un efecto de ondulación. Este tipo de manipulación reticular la incluye en su trabajo como diseñador gráfico en el RUM.<sup>398</sup> La portada del opúsculo de la muestra del 1968, que luego se utilizó para las portadas de la *Revista de Letras*, remiten al arte op y los relieves que incluyó en la muestra de 1968 (Figs. 109-110).

Unos meses más tarde, en julio de 1969, Julio Plaza y Regina Silveira se incorporaron oficialmente al RUM en la facultad de Humanidades, como profesores y artistas residentes, puestos que ejercieron hasta 1973. Su presencia generó un estrecho lazo con la producción artística contemporánea latinoamericana. Durante su estadía en Puerto Rico, Plaza desarrolló varios proyectos artísticos, explorando una variedad de medios, pero desarrolló el grueso de su trabajo en publicaciones con particular interés en la semántica. Como miembro de la facultad de un recinto reconocido por sus programas de ingeniería, Plaza se familiarizó y entabló relaciones con profesores de esas disciplinas y mediante sus conversaciones con ellos comenzó a introducir el lenguaje Fortran a su obra.<sup>399</sup>

---

En su número 26 se publicó una separata dedicada exclusivamente a la obra de Plaza en el RUM, titulada *El Homenaje a Brasil en el campus de Mayagüez*. Pilar Gómez Bedate redactó el ensayo y está acompañado de fotografías de las tres esculturas. Consulte a: Pilar Gómez Bedate, "El homenaje al Brasil en el campus de Mayagüez," *Revista de Cultura Brasileña*, separata septiembre, 1968.

<sup>396</sup> *Autopresentación*, (Mayagüez, Puerto Rico: Julio Plaza, mayo, 1968).

<sup>397</sup> Ángel Crespo, *Julio Plaza* (Mayagüez: Recinto de Mayagüez Universidad de Puerto Rico, 1968). Plaza exhibió una versión de la muestra del CAAM en la Galería Interamericana en San Germán del 3 al 28 de febrero de 1969.

<sup>398</sup> Plaza diseñó un nuevo logo para el RUM.

<sup>399</sup> La relación se dio a cabo por el proyecto de construcción de un vehículo marca WV, modelo PUMA. La carrocería era en *fiberglass*. Plaza hizo las conexiones eléctricas y motoras, con la asesoría de colegas profesores. Consulte: Regina Silveira, "España y Puerto Rico: los primeros años," en *Julio Plaza: Poética / Política* (Porto Alegre: Fundação Vera Chaves Barcellos, 2013).

En 1969 presentó *Signspaces 1967-1969*, una publicación en blanco y negro donde recopiló el ejercicio de formas y poesía concreta con lenguaje de computación numérica (Fig. 111). Un año más tarde, Plaza editó un portafolio serigráfico en colaboración con el arquitecto brasileiro Claudio Ferlauto. El portafolio contenía veinte serigrafías y cinco *textoemas*. Se tituló *O Design o Process* (Fig. 112) y se imprimió en el RUM. Las formas o signos surgen de la escultura *Ocupación del espacio* (1968), sintetizadas a líneas diáfanos en colores primarios, y recuerdan a aquellas empleadas en *Signspaces 1967-1969*. En la única reseña que se publicó, Molina comentó: “la posibilidad de estas figuras es su capacidad de ‘metalenguaje’, pues hace tiempo que es arte no solo busca la creación de lenguajes, de informaciones nuevas que se gestan y forman a partir de un arte de consumo”<sup>400</sup>. Los *textoemas* de Ferlauto están basados en el lenguaje de computadoras Fortran<sup>401</sup> y sintetizan el español, el portugués y el inglés.

La incorporación de Julio Plaza y Regina Silveira en el RUM generó un estrecho lazo con la producción artística contemporánea latinoamericana. En Brasil, Plaza se había relacionado con los poetas concretos, que exploraban las viabilidades gráficas del texto. Durante su residencia en Puerto Rico, continuó explorando las posibilidades de las posturas concretistas. Estas son elaboradas en el libro de artista *Objetos* (1969, Fig. 113), un trabajo que incorporó el troquelado, la serigrafía y un poema de la autoría de Augusto de Campos. En las páginas del libro, Plaza empleó colores primarios planos y creó composiciones abstractas dominadas por elementos geométricos. Plaza lo describió como “de estructura objetiva, por lo tanto, objeto, sus problemas son de uso pertenecientes a la edad industrial están ausentes de problemas de belleza es decir estéticos, que pertenecen a una estructura pre-industrial y artesanal”<sup>402</sup>. Trabajó el librobjeto con el reconocido editor Julio Pacello de Sao Paolo, quien colaboró con otros poetas y artistas concretos en la

---

<sup>400</sup> Antonio Molina, "CAAM edita obra de Julio Plaza," *El Mundo*, 12 de julio de 1970, Puerto Rico Ilustrado.

<sup>401</sup> El Fortran, un contracción del inglés *The IBM Mathematical Formula Translating System*, es un lenguaje de programación de propósito general, procedimental e imperativo, que está especialmente adaptado al cálculo numérico y a la computación científica. Se desarrolló originalmente por IBM en 1957 para el equipo IBM 704 y es empleado para aplicaciones científicas y de ingeniería.

<sup>402</sup> Julio Plaza, "librobjeto," *revista de arte / the art review*, diciembre 1969, 37.



publicación de sus libros. En enero de 1970, se exhibió en la Sala de Arte del RUM una selección de librobjetos de artistas brasileiros, junto al de Plaza.<sup>403</sup>

Para Regina Silveira, la estadía en Mayagüez marcó un giro importante en su obra, desde un trabajo de lenguaje academicista a un cuerpo de trabajo informado del conceptualismo y la semántica.<sup>404</sup> Silveira comentó sobre su tiempo en Mayagüez:

At the Mayaguez Campus at UPR where we lived and worked we were faced with important new experiences in the practical as well as the teaching domains that had been forgotten or were unknown until then at the island's social and cultural scenes [...] *This highly creative, closed environment very different from that of the island* went on for about four years, and no doubt it had a positive effect on our repertoires and experiences, mine, Julio's and our students<sup>405</sup>.

Su primera muestra individual en Puerto Rico fue en 1970, donde exhibió objetos, pinturas y dibujos. En los objetos exhibidos se evidencian similitudes con la obra de Plaza de 1968, dado que ambos crearon piezas con rigurosidad matemática y materiales contemporáneos. Silveira incluyó la energía eléctrica en sus piezas, diseñando objeto-lámparas en metal. Construyó un prisma en espejo que reflejaba su entorno de forma distorsionada. El tríptico creado con tubería estaba regido por la progresión creciente-decreciente, creando protuberancias curvas en la superficie de la obra (Figs. 114-116).<sup>406</sup>

El RUM sufrió cambios administrativos a principios de la década. En 1971, Arrarás Mir se retiró del puesto de rector, lo que afectó al Programa de Arte que había desarrollado desde su llegada. Mientras tanto, Plaza y Silveira continuaron produciendo obras, exhibiendo y atando lazos con creadores latinoamericanos. Plaza presentó en la Sala de Arte del RUM la muestra *Proposiciones creativas*, el producto del Curso práctico teórico

---

<sup>403</sup> La selección incluyó a los brasileiros: Trindade Leal, Raimundo de Olivera, Babanski, Aguilar, Milton Dacosta, Darel, Edith Nehring, Marcelo Grassman, Vera Bocayuva Mindain, Gerda Brentani, Mestre Nosa, Zoravia Bettiol, Julio Plaza, Renée Sasson, Liuva y librobjeto colectivo de título *Historia da Gravura no Brasil*. El RUM adquirió una de las cien ediciones que se produjeron del librobjeto de Plaza. El ejemplar se conservó en la Colección Puertorriqueña de la Biblioteca General. En 2016 se exhibió por segunda vez, como parte de la muestra *Antes y Ahora: Producción artística en el Recinto Universitario de Mayagüez* en MuSA, comisariada por la autora.

Consulte: Ángel Crespo, "Exposiciones en el Campus de Mayagüez: Ediciones de Julio Pacello," *revista de arte / the art review*, marzo, 1970, 71-73.

<sup>404</sup> Regina Silveira, "Entrevista por Skype," entrevista por Melissa M. Ramos Borges, 12 de julio de, 2018.

<sup>405</sup> "Labyrinth of Life: A Conversation with Regina Silveira," NewCity Communications, Inc., 2018, accesado en 15 de marzo de 2019, <https://www.newcitybrazil.com/2018/10/09/labyrinth-of-life-a-conversation-with-regina-silveira/>. Énfasis de la autora.

<sup>406</sup> Ángel Crespo, "Regina Silveira," *revista de arte / the art review*, no. 5 (junio 1970): 66.

de creatividad que se llevó a cabo en el Instituto de Artes de la Universidade Federal do R.G.S., Brasil durante el verano del 1971. El curso buscaba descubrir materiales y relaciones no artísticas entre el individuo y el medioambiente y liberar el arte del artista en un intento de integrarlo en la vida diaria expresando la vida y registrando la acción del artista.<sup>407</sup> Para la exhibición, se publicó un extenso catálogo en el recinto de Mayagüez, que incluía no solo las fotos documentales, sino que se acompañó de las definiciones de los conceptos que trabajaron durante el curso. Plaza exhibió una serie de fotoserigrafías compuestas de algunas de las imágenes y definiciones incluidas en el catálogo, como *Event; Information y Ecology* (1971, Fig. 117). Estas piezas marcaron, según comentó Silveira, “la salida de Julio de los dominios regidos por la sintaxis de las formas, para explorar los terrenos de la semántica de la imagen”<sup>408</sup>.

Un año después, Plaza organizó *Creación/Creation*, uno de los ejemplos más tempranos de exhibiciones dedicadas a la comunicación y al intercambio de información artística —o *mail art*-- a nivel internacional.<sup>409</sup> Plaza editó un catálogo que contenía la documentación de las piezas intercambiadas por los artistas mediante correo regular. Según Silveira: “[la exhibición] [...] para celebrar un arte transgresivo y descomprometido con el mercado y el pleno ejercicio de autogestión de los artistas, en red abierta posibilidad, en aquel tiempo, por el uso de los correos como canal de comunicación artística”<sup>410</sup>. Su última exhibición en el RUM fue en 1973. Titulada *Contratiempos*, fue una muestra de obras gráficas en pequeño formato. Lamentablemente, las fotos conservadas en el Archivo Central e Histórico del Recinto Universitario de Mayagüez, no se enfocan en las obras

---

<sup>407</sup> Una de las acciones más emblemáticas del curso fue la intervención en el Parque Farroupilha, frente al auditorio Aruajo Viana. Durante cuatro horas, una decena de estudiantes llenaron y liberaron 1,500 globos multicolor, que se consumieron en solo dos minutos por la ciudad. Los estudiantes demostraron que no tenían la intención de proponer cosas sólidas y perennes que se consumen como la velocidad de la información en la ciudad. La intervención tuvo cobertura en varios diarios de la ciudad.

<sup>408</sup> "Julio Plaza," José de la Mano, 2014, accesado en 24 de marzo de 2018, <http://www.josedelamano.com/images/Catalogos/JulioPlaza.pdf>.

<sup>409</sup> Klara Kemp-Welch & Cristina Freire, "Artists' Networks in Latin America and Eastern Europe," ARTMargins 1, no. 2-3 (junio-octubre 2012).

<sup>410</sup> Silveira, "España y Puerto Rico: los primeros años," 142.

creadas por Plaza, por ende, para este escrito se hace una mera mención del acontecimiento.<sup>411</sup>

Por otro lado, Regina Silveira comenzó su incursión en la serigrafía a partir de 1970. La aparición de la serigrafía en la obra de Plaza y Regina mientras vivían en Puerto Rico da fe de la importancia que el medio tuvo para el arte de la Isla desde 1950. Si bien es cierto que Silveira y Plaza trajeron a Puerto Rico ‘visiones’ de la vanguardia, no es menos cierto que también absorbieron de Puerto Rico ‘visiones’ del oficio gráfico. Silveira comentó que “con los recursos técnicos mucho más avanzados para fotografía, como la fotomecánica y la impresión de serigrafías u offset, puestos a disposición por la Universidad de Puerto Rico, Julio se lanza en nuevas exploraciones, esto es, en el lenguaje y en los recursos de reproducción técnica”<sup>412</sup>. Silveira produjo su primer portafolio serigráfico que sentó las bases para su lenguaje visual y conceptual durante su carrera artística. En su portafolio *15 laberintos* (1971), impreso en los Talleres de Artes Gráficas del RUM, transgredió la lealtad a la percepción óptica con laberintos que parecen no tener principio ni fin (Fig. 118). Los dibujos lineales de Silveira exploraban los códigos de la perspectiva lineal y el escorzo. Los laberintos hechos en líneas angulares, delgadas y negras, están ubicados en escorzo sobre el papel blanco. Según la propia artista, son herramientas visuales para abordar como la vida se afecta y se controla por la compartimentación.<sup>413</sup>

No pasó mucho tiempo antes de que la artista incorporara los turbulentos acontecimientos políticos de su entorno. La Guerra Fría conllevó una lucha ideológica, en la cual los presidentes de Estados Unidos estaban comprometidos en combatir el comunismo, no solo la Unión Soviética. Por ende, desde 1954, el gobierno estadounidense jugó un rol protagónico en derrocar gobiernos de izquierda en varios países latinoamericanos. La victoria de la Revolución Cubana creó un nuevo adversario al gobierno estadounidense y sus intereses económicos. La postura de la política pública estadounidense, según el erudito de estudios latinoamericanos en los Estados Unidos, Jorge I. Domínguez, era “The illogic of US policy would become evident only the US response

---

<sup>411</sup> A pesar que Plaza ha sido enfoque de investigación de varias disertaciones doctorales y exhibiciones antológicas del arte/poesía concreto y conceptual, la autora no ha logrado identificar la serie que trabajó en Mayagüez.

<sup>412</sup> Silveira, "España y Puerto Rico: los primeros años."

<sup>413</sup> García, "Labyrinth of Life: A Conversation with Regina Silveira."

to the 'Cuban threat' went well beyond a reasonable cost-benefit calculation concerning means and ends or when inappropriate means were employed systematically”<sup>414</sup>.

Desde su exilio en Puerto Rico, Silvera concibió la serie *Middle Class & Co.* (1972), una reflexión de la clase media brasileña que disfrutaba de una mayor prosperidad debido al aumento de las exportaciones, mientras que miles eran torturados por operativos militares. En 1973 presentó en la Sala de Arte del recinto mayagüezano, la exhibición de la serie *Middle Class & Co.* (Fig. 119).<sup>415</sup> Para esta serie, la artista convirtió los espacios de los laberintos en espacios para atrapar multitudes. Son obras de precisa diagramación y rearticulación que marcaron el inicio de la integración a su obra gráfica de imágenes fotográficas sustraídas de otras fuentes. Silveira encerró configuraciones geométricas individuales dentro de imágenes de agrupaciones masivas de personas. Las serigrafías se convirtieron en una integración del arte pop y el concretismo de Brasil.<sup>416</sup>

La incorporación de asuntos contemporáneos, la apropiación de imágenes de medios de comunicación impresos y la estética pop se evidenciaron también en el nuevo trabajo de Carlos Irizarry. En 1971 presentó la muestra *Serigrafías* en la Sala de Arte del RUM.<sup>417</sup> Irizarry se adentró en trabajos que aludían a la historia local, los asuntos políticos de la época y a figuras de la escena cultural. Desde su arribo a Puerto Rico en 1966, Irizarry trabajó en periódicos locales como *El Mundo*, primero como diseñador de anuncios y luego como Director de Arte. La influencia de los medios de comunicación

---

<sup>414</sup> Jorge I. Domínguez, "US-Latin American Relations During the Cold War and its Aftermath," en *The United States and Latin America: The New Agenda*, ed. Victor Bulmer-Thomas y James Dunkerley (Londres: Institute of Latin American Studies, University of London & David Rockefeller Center for Latin American Studies, Harvard University, 1999).

<sup>415</sup> Una de las serigrafías de la serie se utilizó como portada para el libro de Jorge Morales Yordán, titulado *Desarrollo político y pobreza en 1971* (Figs. 120 y 121).

<sup>416</sup> Obras tanto de Plaza como de Silveira, se han exhibido en numerosas ocasiones en Puerto Rico, gracias a las comisarias de la Trienal Poli /Gráfica de San Juan Latinoamérica y el Caribe. No obstante, las piezas que se exhibieron son piezas producidas después de su estadía en Puerto Rico. En 2012, Deborah Cullen, comisaria en jefe de la 3ra edición de la Trienal, titulada *El Panal/The Hive*, incluyó el catálogo de la exhibición *Creación/Creation*. En 2016, la autora de este texto fue comisaria de la exhibición inaugural del Museo de Arte del Recinto Universitario de Mayagüez donde se exhibieron algunas de las piezas de Irizarry producidas durante su temporada en Puerto Rico.

<sup>417</sup> La muestra se presentó por primera vez en el Museo de Bellas Artes del ICP en septiembre y octubre de 1970. Se exhibieron un total de 24 obras gráficas: los monotipos sobre lienzo *Pablo Picasso I; Pablo Picasso II; Pablo Picasso III; Biafra*; las serigrafías *Pablo Picasso Parte Número 1; Pablo Picasso Parte Número 2; Pablo Picasso; Pablo Casals I, Pablo Casals II*; la serie DÉCADA DEL SESENTA *The New York School: Jasper Johns; Robert Rauschenberg; Roy Lichtenstein; Claes Oldenburg; Frank Stella; Andy Warhol; Rembrandt Versus de NY School at the Met; Anti-Ilusion; Biafra; Moratorio I; Moratorio II; My Son, the Soldier I; My Son, the Soldier II; Feliciano Grafals y I had a Dream...*

impresa se observa en la composición de las piezas de la década de los setenta, en las cuales utilizó fotografías sustraídas directamente de las revistas *Rolling Stone* y *Life*. Influenciado por la estética de artistas como Robert Rauschenberg, Claes Oldenburg, Jasper Johns y Andy Warhol, entre otros, la obra de Irizarry a partir de los setenta se caracterizaba por las estrategias estilísticas de la fragmentación, la yuxtaposición y el montaje.<sup>418</sup> Esto se reflejó en la serie homenaje a los artistas vanguardistas estadounidenses titulada *The New York School* (Fig. 122). La serie consistió en siete fotoserigrafías que documentaban la escena de arte de Nueva York en los sesenta. Seis de las piezas están dedicadas a los artistas vanguardistas de la época: Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, Frank Stella y Andy Warhol. Cada serigrafía estaba dividida en paneles de colores sobrepuestos en un collage de imágenes de los artistas en sus talleres y sus obras, todas sustraídas de periódicos o textos. En la séptima obra de la serie, *Rembrandt Versus de NY School at the Met*, Irizarry relató un acontecimiento entre los vanguardistas y la institución cultural neoyorquina:

I was pretty good friends with Geldzahler and he introduced me to Warhol. I went to the factory. Henry Geldzahler had organized a show of modern art at the Metropolitan Museum but that institution wasn't prepared for it. The show received a lot of negative criticism that is why I created this work<sup>419</sup>.

La apariencia arenosa y borrosa de las fotografías sustraídas aportaban a la sensación de acercarse a la obra como un periódico, convirtiéndolas en crónicas visuales de su tiempo. Además, su lenguaje estético se asociaba a su oficio de compositor de gráfica de periódicos locales.<sup>420</sup> El artista empleó herramientas gráficas de la composición de imprenta comercial/periodística, como la sobreposición de una cuadrícula, que sugieren el proceso del diseño del periódico para establecer las columnas de texto y alinear las fotografías. La retícula se convierte en un espacio positivo, de color negro, que se convierte en un aspecto visible dentro de la composición. Se trata de una obra que deja rastro de su proceso creativo sobre la superficie misma.

El giro en la obra de Irizarry hacia la figuración no implica un rompimiento con la vanguardia, puesto que adoptó la estética pop, con clara influencia de Warhol y

---

<sup>418</sup> Henry C. Estrada, "Del populismo al Pop: las artes gráficas de los movimientos chicano y puertorriqueño," in *Pressing the point: parallel expressions in the graphic arts of the Chicano and Puerto Rican movements*, ed. Museo del Barrio (New York: Museo del Barrio, 1999).

<sup>419</sup> Carlos Irizarry, "Entrevista en persona," entrevista por Yasmín Ramírez, mayo, 2000.

<sup>420</sup> Irizarry laboró en *The San Juan Star*, *El Mundo* y la *Revista Avance*.

Rauschenberg, donde incorporaba imágenes apropiadas de medios de comunicación impresa. Este cuerpo de trabajo se asocia a la teoría del *flatbed* que desarrolló Leo Steinberg. Según Steinberg, los *flatbeds* aluden a superficies duras, como topes de mesas, pisos de talleres, cualquier superficie donde se puedan colocar datos visuales, puesto que se puede imprimir de manera coherente o incitando la confusión. Por ende, las piezas: “are no longer the analogue of a visual experience of nature but of operational processes”<sup>421</sup>. Las piezas de Irizarry a partir de 1969 surgieron de esta nueva estética, donde el artista demuestra abiertamente sus referencias visuales, los artistas que admira y hasta parte del proceso creativo.

Por otro lado, Irizarry insertó en su trabajo asuntos de política internacional, como la Guerra de Vietnam (1955-1975). La presencia militar estadounidense en la guerra comenzó bajo la presidencia de Lyndon B. Johnson en 1964. Desde que se anunció la intervención de EEUU en la guerra, la ciudadanía respondió con protestas y manifestaciones antibélicas. Nixon, quien prometió finalizar la guerra como parte de su campaña electoral, extendió el territorio de la guerra cuando envió tropas a Camboya. Debido a la extensión de la guerra, comenzó la lotería del servicio selectivo, una convocatoria tipo lotería que determinaba la inducción obligatoria al ejército de los hombres nacidos entre 1944 y 1950.<sup>422</sup> Desde su intervención hasta el 1970, hubo aproximadamente 36,000 muertes de soldados estadounidenses.

Precisamente, el número exorbitante de muertes en la Guerra de Vietnam fue lo que motivó el díptico *My Son, the Soldier I y II* (1970).<sup>423</sup> En el primer panel del díptico (Fig. 123), Irizarry se apropió de la portada de la revista *Life* del 27 de junio de 1967 (Fig. 124),

---

<sup>421</sup> Leo Steinberg, *Other Criteria: Confrontations with 20th Century Art* (Chicago: University of Chicago Press, 2007), 84.

<sup>422</sup> La lotería fue un evento televisado. 366 cápsulas que contenían fechas de nacimiento eran extraídas a mano de un contenedor de vidrio. La cápsula extraída se utilizaba para asignar los números del orden de llamada a todos hombres de 18 a 26 años.

<sup>423</sup> Estas piezas se exhibieron en la muestra *The Artist as Adversary* en 1970 comisariada por Betsy Jones, comisaria asociada de pintura y escultura del MoMA. Jones seleccionó piezas relacionadas con la guerra y los desastres de la guerra e implicó que el artista fue un agente de concienciación social. Irizarry expuso junto a artistas como Pablo Picasso, Francisco de Goya, José Clemente Orozco y Diego Rivera, entre otros. Además, se exhibieron nuevamente en la muestra *Committed to Print* organizada por la comisaria asociada Deborah Wye desde 31 de enero hasta 19 de abril de 1988 en el MoMA. Las piezas de Irizarry forman parte de la colección permanente del MoMA desde 1970.

donde se publicó el artículo *The Faces of the Dead in Vietnam, One Week's Toll*. Los editores del magazine incluyeron un corto prefacio:

It is not the intention of this article to speak for the dead. We cannot tell with any precision what they thought of the political currents which drew them across the world. Yet in a time when the numbers of Americans killed in this war – 36,000 – though far less than the Vietnamese losses, have exceeded the dead in the Korean War, when the nation continues week after week to be numbed by a three-digit statistic which is translated to direct anguish in hundreds of homes all over the country, we must pause to look into the faces<sup>424</sup>.

El artículo ilustrado contenía retratos, organizados en una cuadrícula, de los sobre doscientos soldados fallecidos en Vietnam a lo largo de la semana del 28 de mayo al 3 de junio (Fig. 124). Seis meses después de que se publicara este artículo, comenzó la lotería del servicio selectivo. Para su pieza, Irizarry dividió la composición en cuatro zonas, determinadas por distintas tonalidades de amarillo. En la primera zona, de izquierda a derecha, el artista se apropió de la portada de la revista, una fotografía del rostro del joven William C. Gearing Jr., un soldado de veinte años recientemente fallecido. En las restantes zonas, Irizarry organizó las ocho páginas de la revista que contenían las fotos de los jóvenes soldados.

El segundo panel del díptico (Fig. 125) también lo dividió en cuatro zonas, esta vez en marrón, rojo, verde y gris. La primera de izquierda a derecha, presenta una fotografía publicada por la revista *Life* del efecto que tuvo la bomba nuclear en un joven japonés. La segunda, muestra la fotografía emblemática de Joe Rosenthal quien capturó el izado de la bandera norteamericana por los Marines en el Monte Suribachi. En esta ocasión, Irizarry intervino la imagen, sustituyendo la bandera estadounidense por una margarita gigante. De mismo modo que en los medios de comunicación impresos, Irizarry incorporó la palabra a modo de columna noticiera. En esta ocasión, el artista escogió un poema de Eugene J. McCarthy con una temática en contra de la Guerra de Vietnam. En la tercera zona se encuentra retrato del teniente William Calley, soldado estadounidense involucrado en la masacre de cuatrocientos civiles en el pueblo Mylai en marzo de 1968.<sup>425</sup> A pesar de que

---

<sup>424</sup> "Vietnam One Week's Dead," *Life*, 27 de junio de 1969, 20.

<sup>425</sup> El 16 de marzo de 1968, la compañía Charlie entró al pueblo vietnamita de Mylai. Con el apoyo de unidades de artillería y helicópteros, las tropas estadounidenses arrasaron la aldea y asesinaron indiscriminadamente a aldeanos, apilando cientos de cuerpos en zanjas a lo largo del camino. Hubo tres pelotones involucrados en los actos atroces contra el pueblo Mylai, no obstante, los testigos recordaron el papel de Calley detalladamente. A pesar de que otros soldados estuvieron involucrados en la masacre, Calley fue el único en ser sometido a la corte marcial y convicto por asesinato en 1971. Su condena era de vida en



la administración de Nixon intentó encubrir el caso en la prensa estadounidense, la revista *Life* publicó el testimonio del fotógrafo Ronald L. Haeberle, quien presencié y documentó el acto. Las fotografías de los cientos de cuerpos tirados en trincheras, niños asesinados y la implicación del ejército estadounidense circularon por toda la nación estadounidense. Fueron esas imágenes las que Irizarry utilizó en la zona color gris. Se puede considerar que el díptico de Irizarry continuó con la crítica a la guerra que inició Francisco de Goya con su portafolio *Los desastres de la guerra*. Ambos artistas presentaron los dos lados del conflicto, ambos víctimas y victimarios.

Irizarry empleó herramientas gráficas de la composición de la imprenta periodística como la retícula compositiva. Se trata de una obra que deja rastro de su proceso creativo sobre la superficie misma. Irizarry sobrepuso una cuadrícula que sugiere la que se usaba en el proceso de diseño de un periódico para establecer las columnas de texto y alinear las fotografías. Más aún, la apariencia arenosa y borrosa de las fotografías sustraídas aportaba la sensación de acercarse a la obra como un periódico que utiliza la fotolitografía o la fotoserigrafía como método de impresión. A través de sus piezas, el espectador se informa de acontecimientos actuales a través de una lectura de las imágenes.

Este periodo de creación artística estableció precedentes en la obra de Irizarry, tales como la repetición de imágenes -que puede catalogarse como el desarrollo de un vocabulario artístico- la incorporación de la palabra, la apropiación de obras de otros artistas y de la estética periodística. Finalmente, en estas obras utilizó la protesta explícita de injusticias sociales y de persecución política como herramientas para desenmascarar la supuesta democracia que fomenta y defiende Estados Unidos. Es importante destacar que estos efectos logrados en su obra gráfica los dictó el medio que utilizaba, la fotoserigrafía. Contrario a sus contemporáneos educados en la Isla, que utilizan la serigrafía, Irizarry recurre a la fotoserigrafía que le permite una diferencia estética.

Estas fotoserigrafías establecieron una separación estética y conceptual en relación a sus obras tempranas. Con estas piezas Irizarry tomó una postura de adversario, comentarista social, de conciencia colectiva. El espectador se percata que Irizarry no traza una línea entre propuesta estética e ideales político/sociales. Al contrario, el artista está constantemente retando los límites del artista como portavoz de la conciencia social. Su

---

cárcel, pero el presidente Nixon ordenó que se le redujera la condena. La nueva condena para Calley fueron tres años y medio de arresto domiciliario.

labor en *El Mundo* lo incitó a pensar en la política de forma más global que local y, a la vez, lo acerca plenamente a sus contemporáneos latinoamericanos, que utilizaban la estética pop para hacer comentarios social y políticamente cargados.<sup>426</sup>

En la pieza *Feliciano Grafals*, Irizarry insertó la política local dentro del contexto mundial, destacando el sistema colonial que dominaba a la Isla desde la llegada de Colón. La gráfica *Feliciano Grafals* sirvió como homenaje a Edwin Feliciano Grafals, un miembro del Movimiento Pro Independencia (MPI) de veintiséis años de edad que se describió a sí mismo como un "objeto de conciencia no religioso" y que en 1969 se convirtió en el primer puertorriqueño condenado por oponerse al servicio selectivo obligatorio desde la Segunda Guerra Mundial. En 1970, el caso de Feliciano Grafals se vio ante el Primer circuito de la corte de apelaciones de EEUU, localizado en Boston, y tuvo cobertura mediática en la isla.<sup>427</sup> Por ende, para Irizarry la familiaridad con el tema, tanto como creador de contenido, como de consumidor de noticias, se filtró en su trabajo plástico, como se vio en sus *happenings* a finales de esta década.

El programa de arte de Mayagüez también le abrió las puertas a otros artistas que trabajaban desde la 'periferia'. Julio Micheli, quien fue galardonado con el primer premio en pintura en el Festival de Navidad del Ateneo en 1966, trabajaba como profesor en la Universidad Católica de Ponce. Micheli exhibió en el RUM en tres ocasiones. En la primera, en 1968, exhibió sus pinturas abstractas que compartían intereses similares a aquella con la que obtuvo el premio en el Ateneo. La segunda fue en 1970, cuando el artista presentó una serie serigráfica titulada *Bloque* que consistía en la repetición de un módulo en diversas composiciones con variaciones de colores en cada una de las catorce gráficas (Fig. 127).<sup>428</sup>

---

<sup>426</sup> Consulte: *Pop America 1965-1975*, ed. Esther Gabara (Durham, NC: Duke University Press Books, 2018).

<sup>427</sup> La rama judicial en Puerto Rico se compone de cuatro unidades: El Tribunal Supremo, el Tribunal de Apelaciones, el Tribunal de Primera Instancia y la Oficina de Administración de los Tribunales. El Tribunal Supremo es el de mayor jerarquía y el de última instancia en Puerto Rico. Para apelar una decisión del Tribunal Supremo, los puertorriqueños tienen que ir al Primer circuito, el que atiende las apelaciones de Puerto Rico, entre otros. El de última instancia para los ciudadanos estadounidenses es el Tribunal Superior.

<sup>428</sup> Micheli presentó esta serie gráfica originalmente en el Museo de Arte de Ponce, junto a los artistas Anna Held Audette y José Alicea, en el verano de 1970. En 1968, Micheli expuso en el vestíbulo del Centro de Estudiantes del RUM. Esa exhibición fue una colaboración con La Casa del Arte, que exhibió la pintura de Micheli en el mes de marzo de 1967. En 1972, las presentó en la segunda edición de la Bienal de Grabado de San Juan. Consulte a: "Julio Micheli," 10.

De interés para esta tesis serán las dos vertientes de exploración matérica que Micheli desarrolló en la década de los setenta: las cajas y los rellenos. En este apartado, se discutirán las cajas, los rellenos se discutirán en el quinto capítulo del escrito. En su tercera exhibición en el RUM, dos años después, Micheli presentó las cajas, que continuó desarrollando hasta el final de su carrera. En la primera etapa, las cajas eran de pequeño formato en forma de cubos, en láminas de acrílico transparente que encerraban objetos de distinta factura, color y forma. Encapsulados dentro de las cajas, los objetos transformaban su significado estético y filosófico.<sup>429</sup> Micheli comentó sobre este trabajo: “Además del contenido estético de la obra hay otro interpretativo – un sentido de crítica, de lo cómico, de burla en ocasiones, la sensación de soledad, de tranquilidad, y de misterio”<sup>430</sup>.

Por otro lado, estas cajas, que contienen y encapsulan diversos materiales, provocaban una tentación al tacto e invitaban a disfrutar una experiencia sensorial, características que comparten con la serie de rellenos o los almohadones. El crítico de arte y artista Félix Bonilla Norat comentó sobre el fenómeno, con su característico sentido de humor, “Please do not sandpaper your fingertips as robbers do to multiply your touch sensibility. It is enough to desire to touch since these works invite such thoughts. That’s why, darn it, they are all under glass”<sup>431</sup>. En *Caja Cubo II* (1972, Fig. 128), Micheli colocó un pedazo de gomaespuma color crema como una primera capa, que ocupó aproximadamente dos tercios de la composición. Luego, relleno el espacio restante con bolsas plásticas provenientes de una tintorería. La pieza está coronada por una esfera de plástico color blanco, ubicada en el centro de la composición y que sobresale levemente de

---

<sup>429</sup> En esta muestra presentó una colección de 21 cajas en la Sala de Arte del RUM: *Caja I; Caja II; Presajio; Oro no es; Rojo dentro de la caja; Nisecome niseusa; Se esprime una nube y sale sol; Para pensar en la muerte; Autocaja; Otra caja; El tiempo pasa; Casi casi; Dos dibujos y una navaja; Si hablara diría, ‘Ta, ta... tatá’; Corcho prieto; La caja grande; Verde que te quiero; Caja-cubo I; Caja-cubo II; Caja-cubo III; Caja-cubo IV*. En 1974, participó en el Museo de Arte de Ponce donde compartió cartelera con Carlos Irizarry. Exhibió las mismas piezas, con excepción de *Se esprime una nube y sale sol* e incluyó *Caja-cubo V; Caja-cubo VI; Caja-cubo VII; Caja-cubo VIII; Caja-cubo IX y Caja-cubo X*. En 1977, presenta 18 piezas en el Museo de Bellas Artes adscrito al ICP. Esta vez comparte cartelera con los dibujos de Andrés Rodríguez Santos, colega en la facultad de la Universidad Católica, Recinto de Ponce. Para esta ocasión exhibió: *Caja I; Caja II; Presajio; Oro no es; Rojo dentro de la caja; Nisecome niseusa; Morir en blanco; Para pensar en la muerte; Autocaja; Otra caja; Inspected by 24; Casi casi; El diablo rojo is not funny pero tiene azul; Si hablara diría, ‘Ta, ta... tatá’; Corcho prieto; Verde que te quiero; La caja grande y The end*.

<sup>430</sup> Julio Micheli, *Julio Micheli*, (Mayagüez, PR: Colegio de Agricultura y Artes Mecánicas Sala de Arte, 1972), n.p.

<sup>431</sup> Félix Bonilla Norat, "Micheli & Rodríguez," *The San Juan Star*, 19 de junio de 1977, *The Sunday San Juan Star*, 8.

la tapa acrílica superior. Los materiales sintéticos que empleó Micheli descansan sobre una lasca de madera natural. La madera tiene dos funciones, primero como elemento estructural, el cajón plástico encaja sobre la madera, y segundo como pedestal. La combinación de materiales, texturas y acabados incitan al tacto y está presente en todas las cajas de Micheli.

Otro artista que trabajaba fuera del área metropolitana era el español Tomás García Asensio, profesor de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Católica de Ponce. En 1973, presentó una instalación en la Sala de Arte del RUM, titulada *Esquemas Cromáticos*. Para esto, el artista convirtió la sala de exposición en un objeto artístico.<sup>432</sup> García Asensio colocó sobre las paredes blancas de la sala unos rectángulos y triángulos rojos en diversas posiciones. Creó una apariencia de formas y franjas blancas y rojas (Figs.129 y 130), que recuerdan las formas desarrolladas por Plaza en el portafolio *Design Process* (1969). En esta muestra se entrelazaban dos vertientes vanguardistas de la época, el *shaped-canvas* y el *environment*.

El Programa de Arte del Recinto Universitario de Mayagüez apoyó y promovió el arte de vanguardia en la Isla. Esto se logró gracias a la visión del rector Arrarás Mir, quien invitó a académicos y artistas vanguardistas a dar clases y crear obras de arte para el RUM. El cuerpo de trabajo creado por los artistas visitantes, como Plaza, Silveira y Ferrer, dieron testimonio del interés de Arrarás en crear un campus que integrara, como parte de su currículo, un contacto cercano con el arte. A pesar de que los textos de historia de arte han omitido la mayoría de los acontecimientos en Mayagüez, personas de gran reconocimiento internacional, como Regina Silveira, mencionan al recinto y su programa como una parte integral de su desarrollo como artista y queda documentado en escritos sobre arte contemporáneo fuera de Puerto Rico.

En el próximo capítulo se discutirá la década del setenta, donde el panorama social, político y cultural se verán polemizados. Surgirán dos figuras claves en la escena de arte. Primero, la crítica argentina Marta Traba, quien, mediante sus escritos, formó un frente en contra de la vanguardia y sus ‘juegos inocuos’. Por otro lado, la vanguardia encontró un aliado en el galerista Luigi Marrozzini, quien, en su nuevo espacio expositivo, organizó exhibiciones transgresoras y vanguardistas. Se estudiarán importantes

---

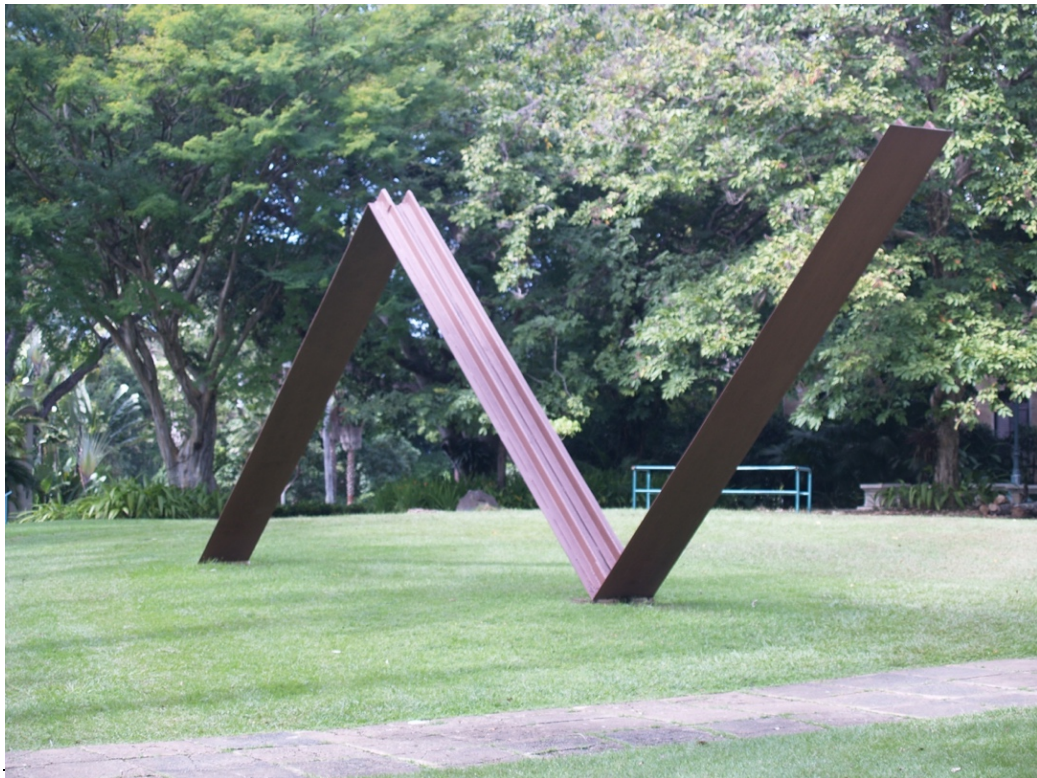
<sup>432</sup> Este fue su segundo proyecto instalación. El primero lo presentó en la Sala Cultural de Madrid.

e innovadoras propuestas de dos mujeres artistas, quienes, mediante lenguajes plásticos del momento, crearon comentarios contundentes que retaron la mirada masculina.

## Figuras Capítulo 4



**Figura 87.** Aspecto de la obra de Rogelio Polesello en la Biblioteca General, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Mayagüez. Imagen cortesía Archivo Central e Histórico, Recinto Universitario de Mayagüez, Universidad de Puerto Rico.



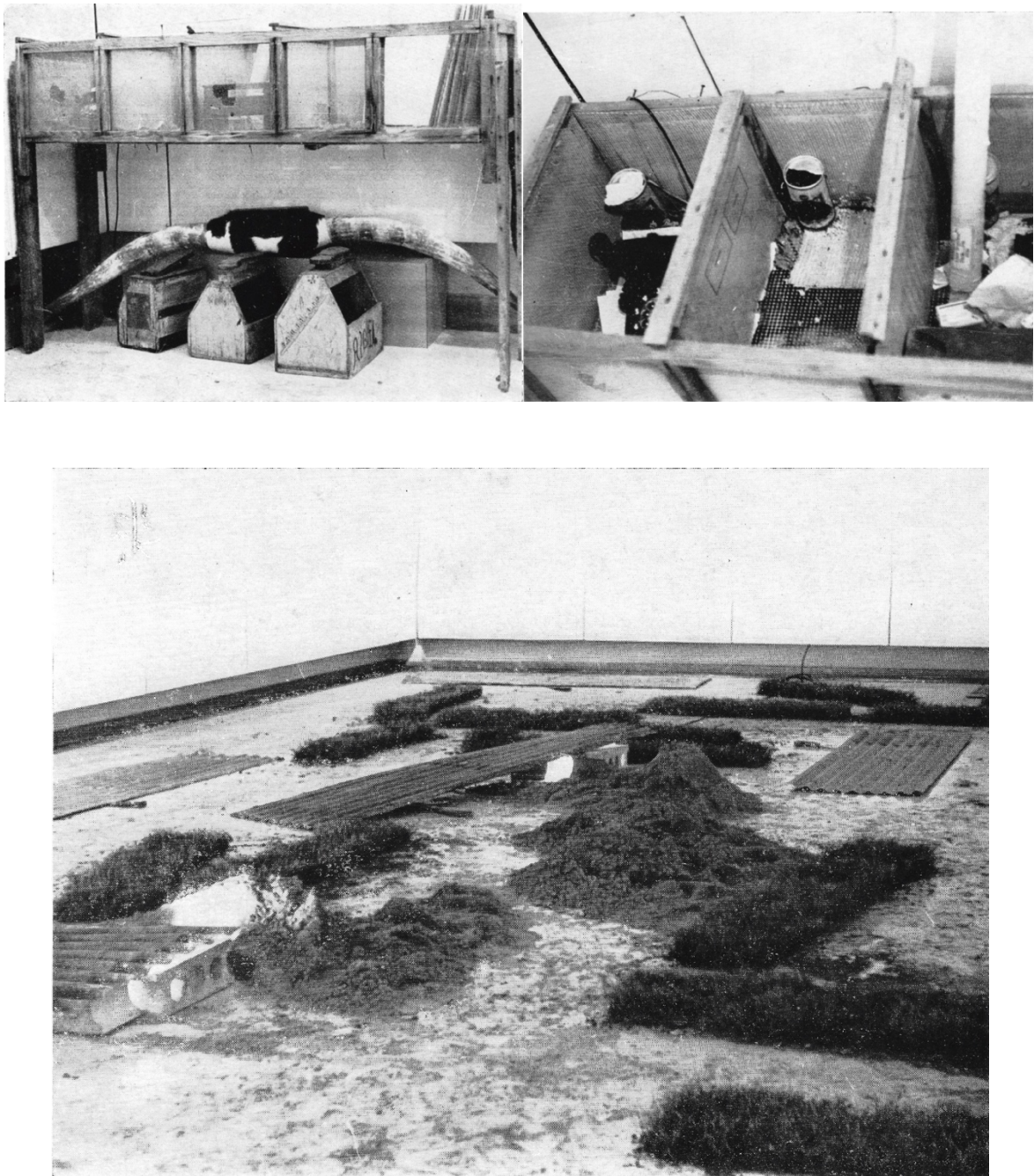
**Figura 88.** Rafael Ferrer, *Yagüeca*, 1968, acero pintado, Colección Recinto Universitario de Mayagüez, Universidad de Puerto Rico.



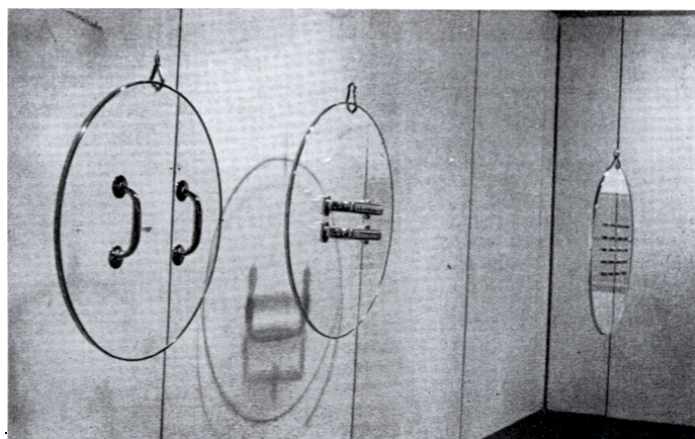
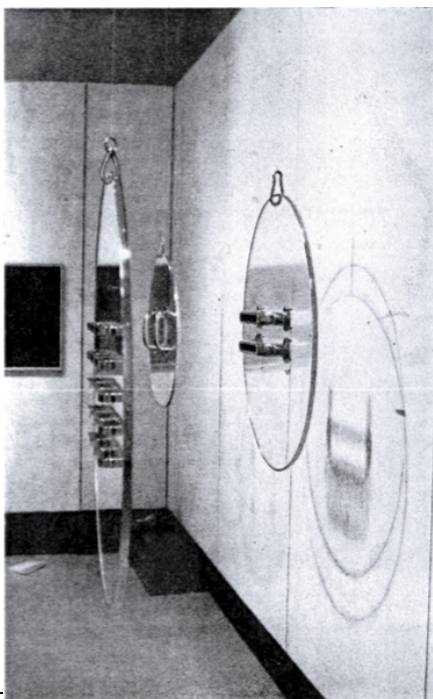
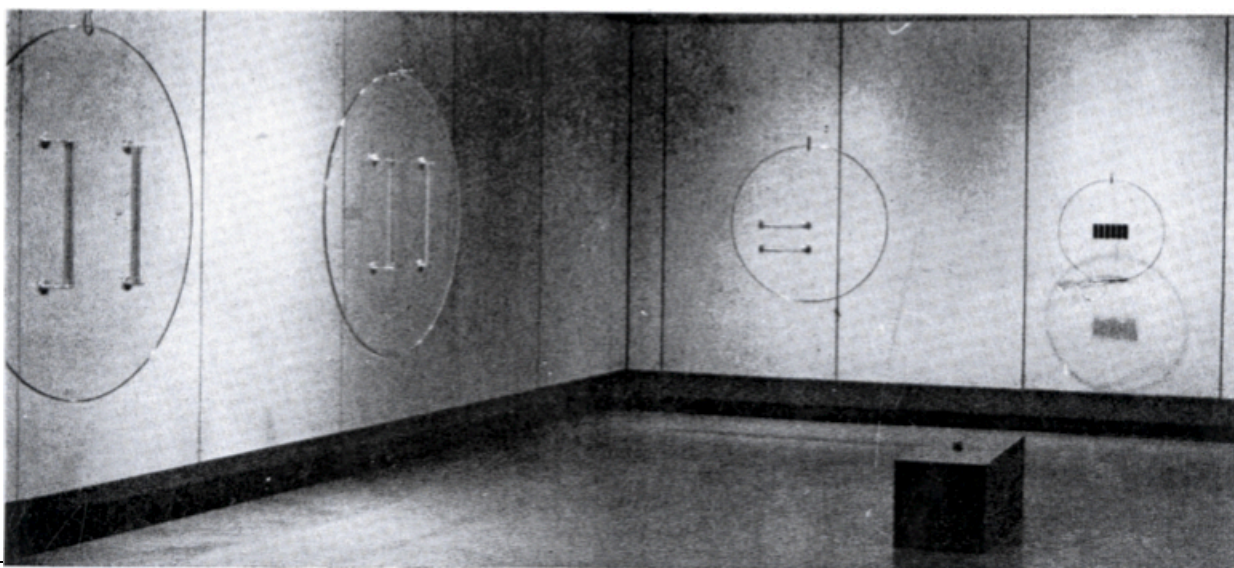


**Figura 89.** Rafael Ferrer, *Neshaminy*, 1968, acero y pintura, Colección Recinto Universitario de Mayagüez, Universidad de Puerto Rico.



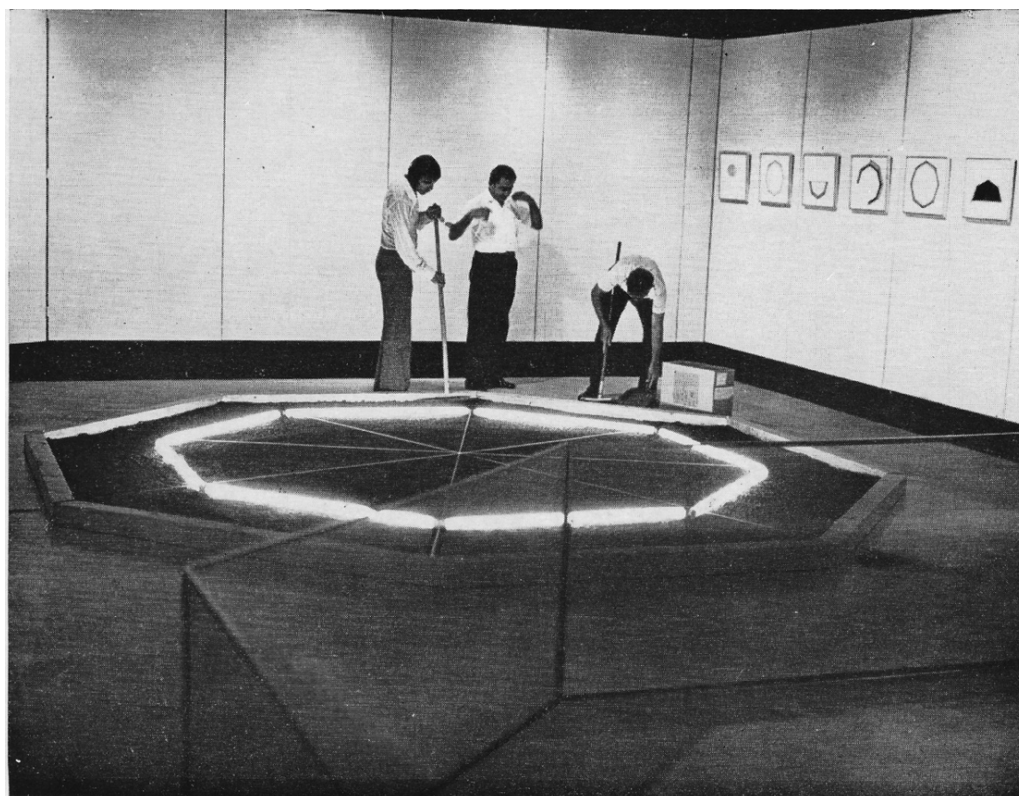


**Figura 90, 91 y 92.** Aspectos de la exhibición de Rafael Ferrer *Materiales* en la Sala de Arte, Recinto Universitario de Mayagüez, agosto 1969. Imágenes originalmente publicadas en *revista de arte / the art review*, nº. 3.

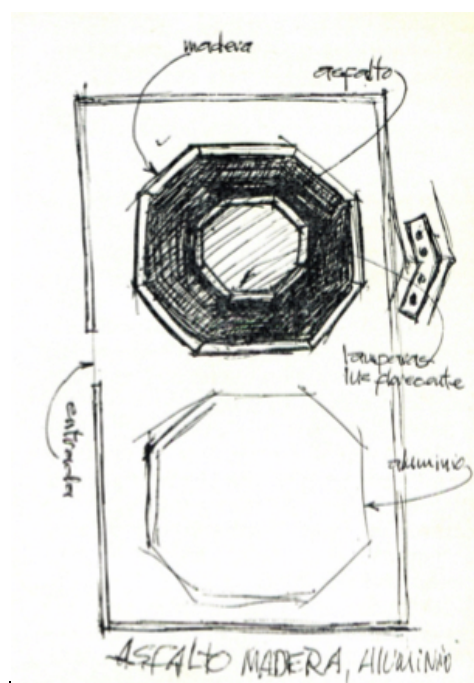


**Figura 93, 94 y 95.** Vistas de la exposición de Arturo Bourasseau en la Sala de Arte, Recinto Universitario de Mayagüez. Imágenes originalmente publicadas en *revista de arte / the art review*, n°. 4.

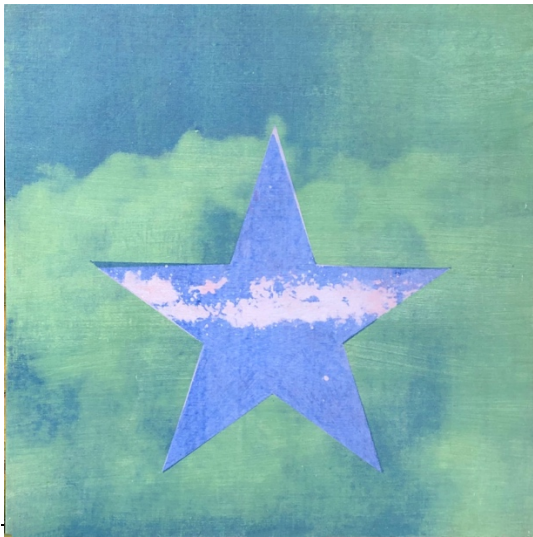




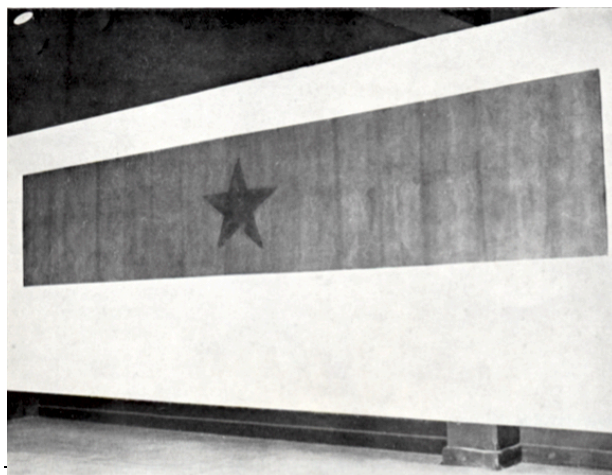
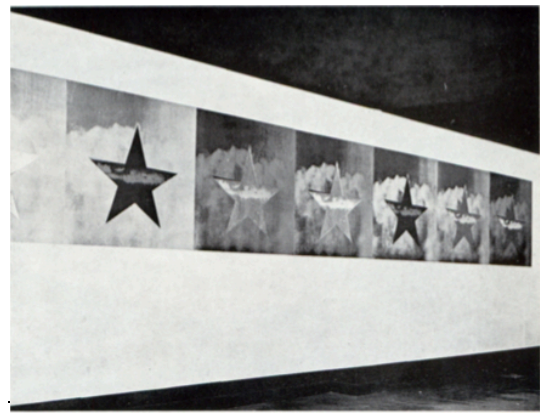
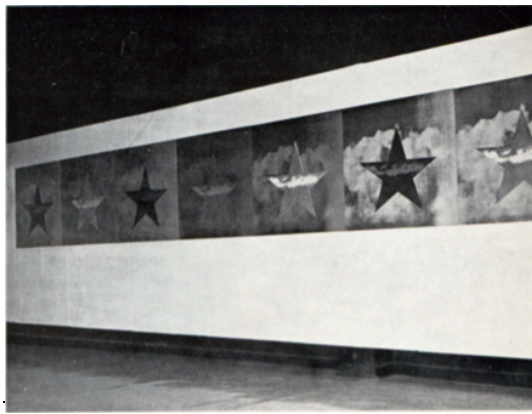
**Figura 96.** Aspecto de la exhibición de Domingo López de Victoria en la Sala de Arte, Recinto Universitario de Mayagüez. Imagen originalmente publicada en *revista de arte / the art review*, n.º. 5.



**Figura 97.** Domingo López de Victoria, boceto para exhibición Sala de Arte, Recinto Universitario de Mayagüez. Imagen originalmente publicada en la *revista de arte / the art review*, n.º. 5.



**Figura 98 y 99.** Joaquín Mercado, *Estrella*, 1969, medio mixto. Colección privada.



**Figura 100, 101 y 102.** Vista de la exhibición *Isla*, de Joaquín Mercado en la Sala de Arte, Recinto Universitario de Mayagüez. Imágenes originalmente publicadas en *revista de arte / the art review*, nº. 6.



**Figura 103a y b.** Portada y contraportada de *revista de arte / the art review*, nº. 6.





**Figura 104a y b.** Julio Plaza, *Homenaje al Brasil*, 1968, acero y pintura, Colección Recinto Universitario de Mayagüez, Universidad de Puerto Rico.





**Figura 105a, b y c.** Julio Plaza, *Alcolea de Calatrava*, 1968, acero y pintura, Colección Recinto Universitario de Mayagüez, Universidad de Puerto Rico.

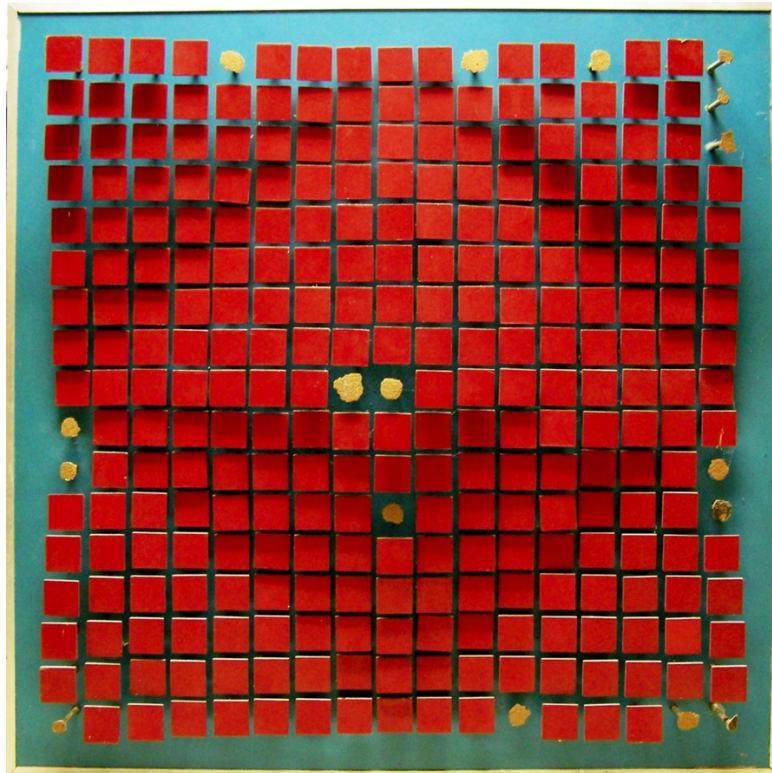


**Figura 106a, b, c y d.** Julio Plaza, *Desarrollo de un plano en el espacio*, 1968, acero y pintura, Colección Recinto Universitario de Mayagüez, Universidad de Puerto Rico.





**Figura 107.** Fotografías de la noche de inauguración de la exhibición de Julio Plaza, Centro de Estudiantes, Recinto Universitario de Mayagüez. Imagen cortesía Archivo Central e Histórico, Recinto Universitario de Mayagüez, Universidad de Puerto Rico.



**Figura 108.** Julio Plaza, (título desconocido), 1968, masonite y pintura, 35 ¼" x 35 ½", Colección Recinto Universitario de Mayagüez, Universidad de Puerto Rico. Imagen cortesía Museo de Arte y Senado Académico, Recinto Universitario de Mayagüez, Universidad de Puerto Rico.

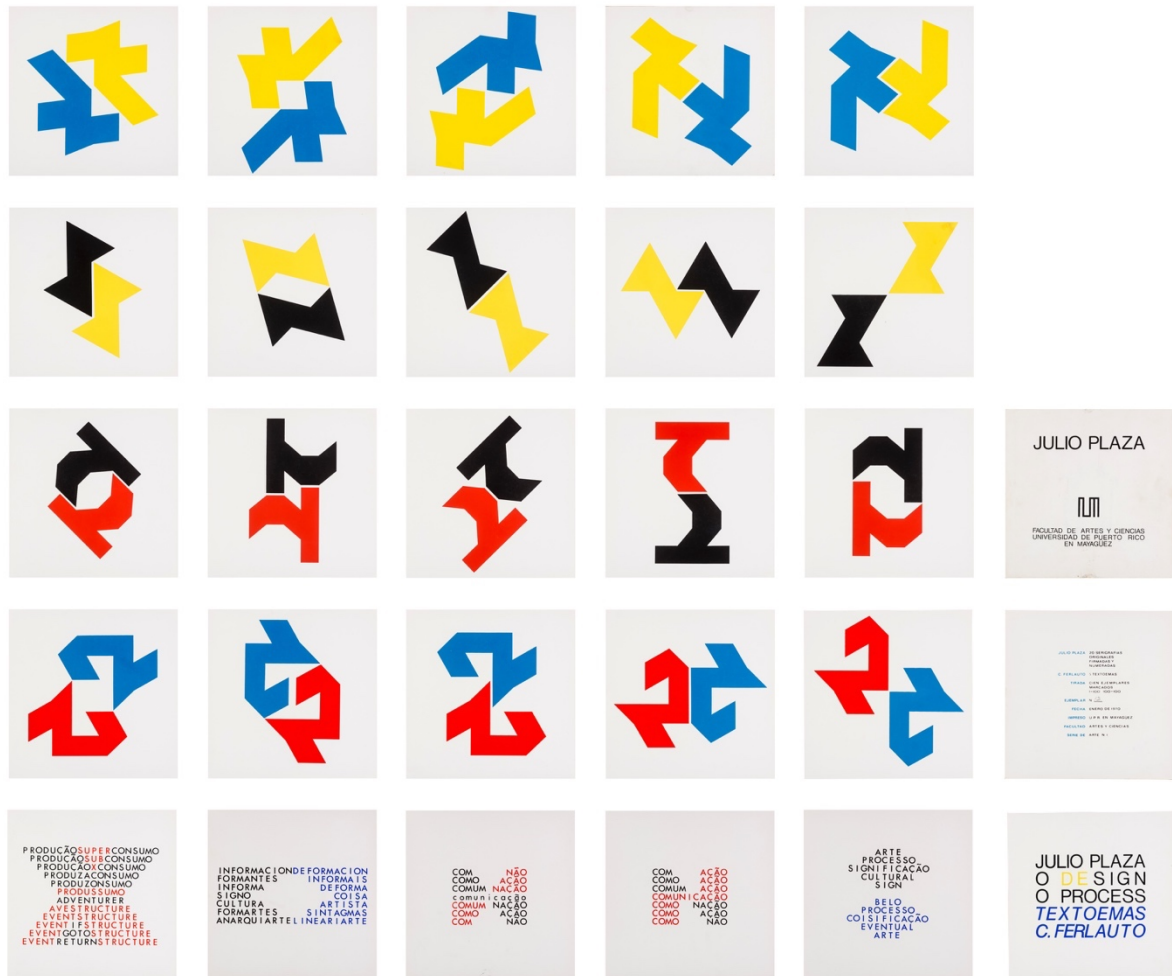


**Figura 109 y 110.** Portada del catálogo de Julio Plaza, 1968 y portadas de la *Revista de letras*, diseño de Julio Plaza.



**Figura 111.** Julio Plaza, *Signspaces 1967-1969*, 1969, libro, 8" x 8" x ¼", Colección Sonia Borges y Stuart Ramos Biaggi.

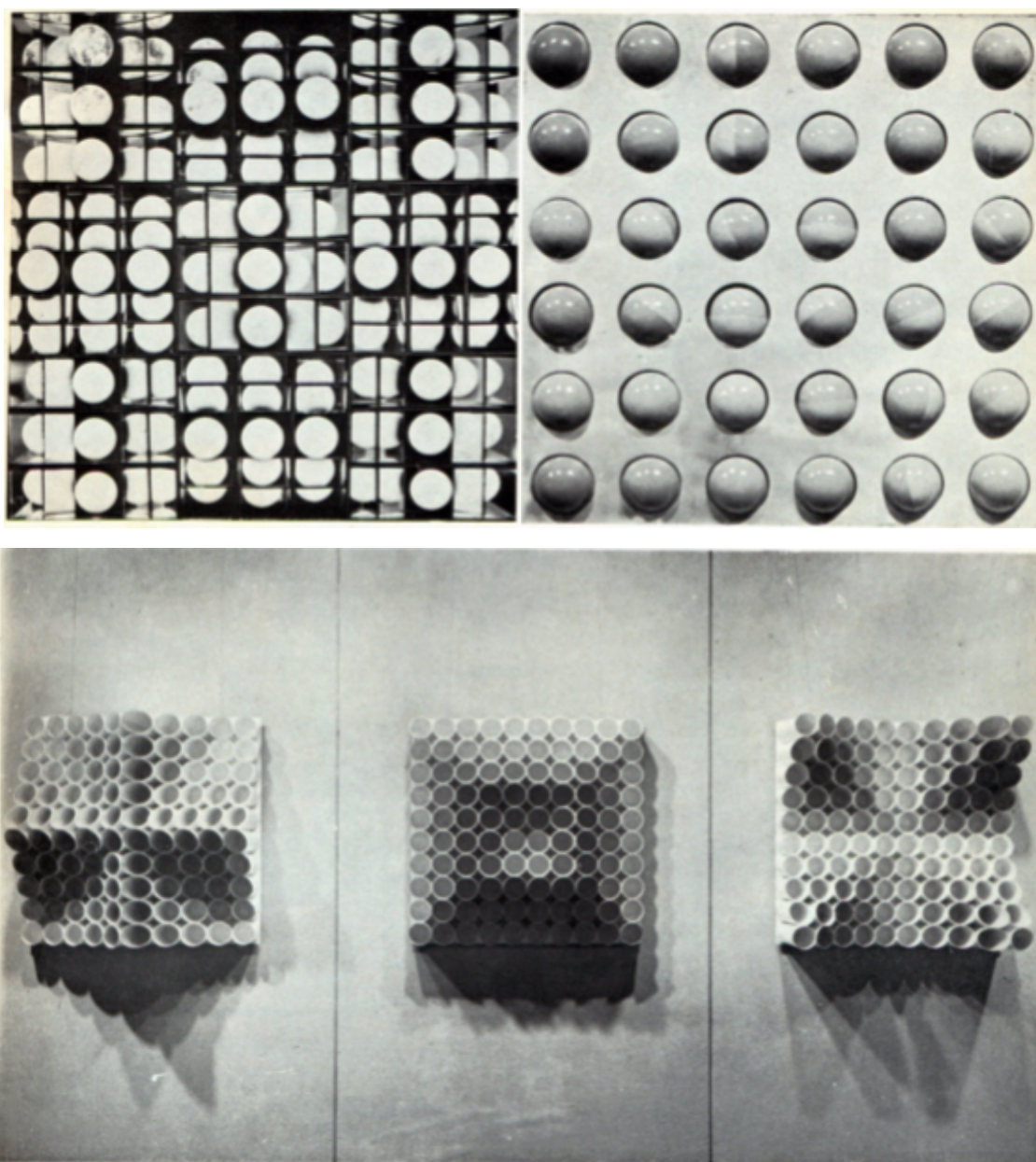




**Figura 112.** Julio Plaza y C. Ferlauto, *O Design O Process*, 1970, serigrafía, 9 7/8" x 9 7/8" cada una, Colección Recinto Universitario de Mayagüez, Universidad de Puerto Rico. Imagen cortesía Museo de Arte y Senado Académico, Recinto Universitario de Mayagüez, Universidad de Puerto Rico.



**Figura 113.** Julio Plaza, *Objetos* (selección), 1969, serigrafía y troquelado, 15 ¾" x 11 ½" (cerrada) cada una, Colección Recinto Universitario de Mayagüez, Universidad de Puerto Rico. Imágenes cortesía Museo de Arte y Senado Académico, Recinto Universitario de Mayagüez, Universidad de Puerto Rico.

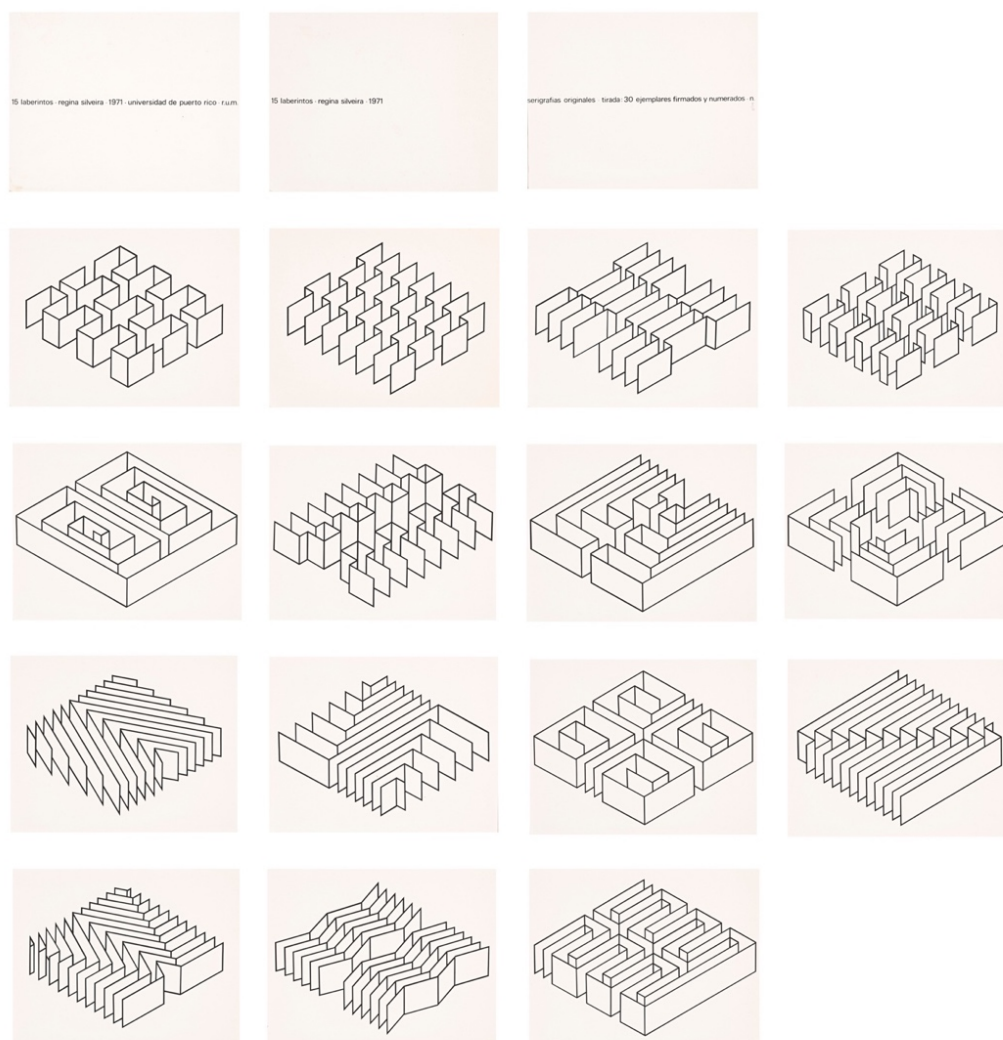


**Figura 114, 115 y 116.** Piezas de Regina Silveira, exhibición 1970 en la Sala de Arte, Recinto Universitario de Mayagüez. Imágenes originalmente publicadas en la *revista de arte / the art review*, nº. 5.





**Figura 117.** Julio Plaza, *Event; Ecology e Information*, 1972, fotoserigrafías, 40" x 26" cada una.

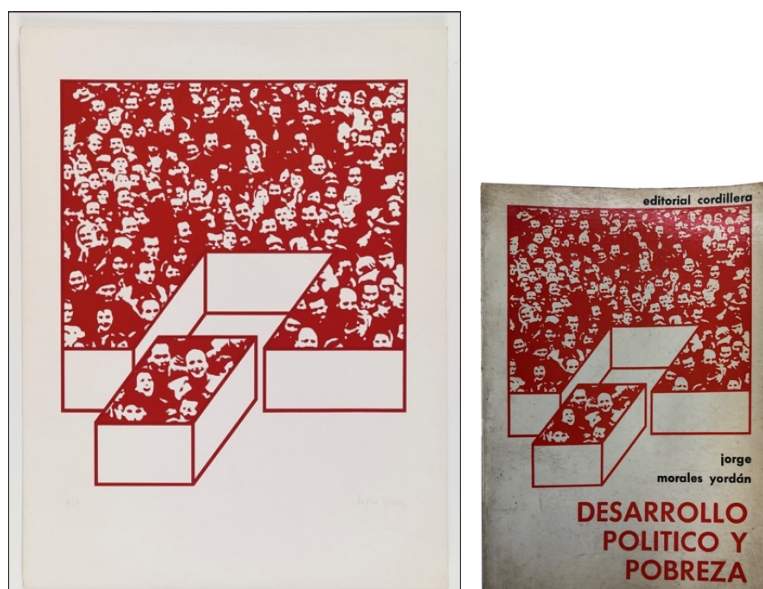


**Figura 118.** Regina Silveira, *15 laberintos*, 1971, serigrafía, 9 1/4" x 12" cada una, Colección Sonia Borges y Stuart Ramos Biaggi. Imágenes cortesía Museo de Arte y Senado Académico, Recinto Universitario de Mayagüez, Universidad de Puerto Rico.



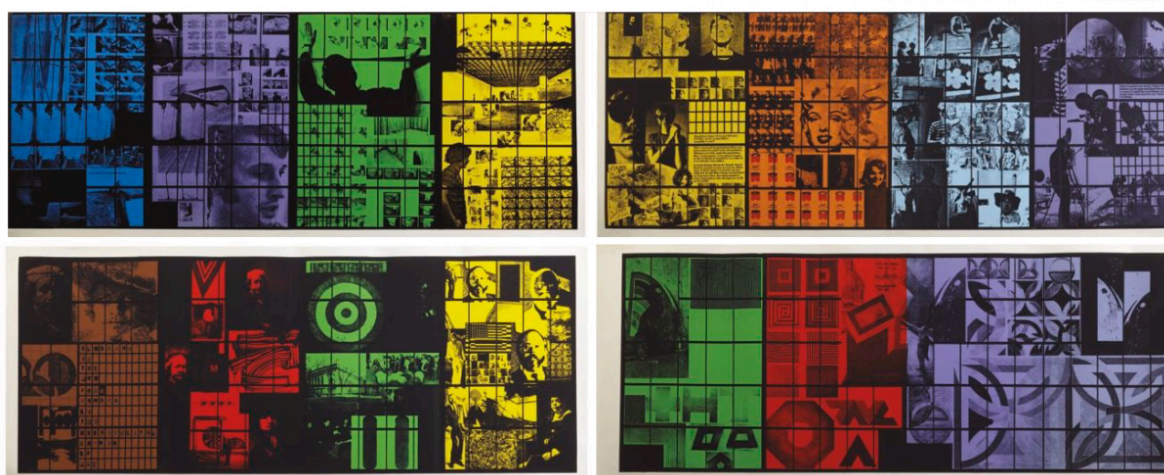


**Figura 119.** Fotos de la noche inaugural, exhibición Regina Silveira en la Sala de Arte, Recinto Universitario de Mayagüez. Imagen cortesía del Archivo Central e Histórico del Recinto Universitario de Mayagüez, Universidad de Puerto Rico.



**Figura 120.** Regina Silveira, de la serie Middle Class & Co, 1971-1972, serigrafía, 25 ¼" x 14 7/8". Imagen cortesía de la artista

**Figura 121.** Portada del libro, diseñada por Regina Silveria. Imagen cortesía de la artista.

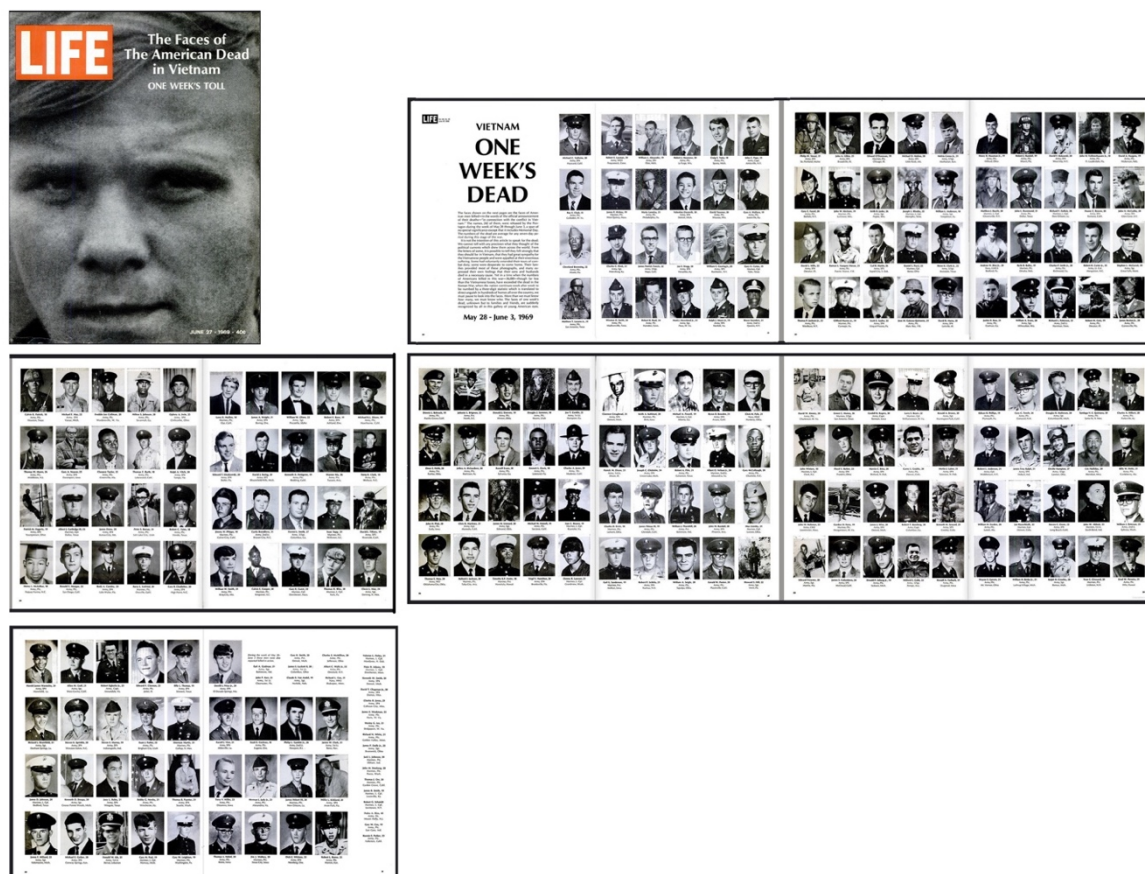


**Figura 122.** Carlos Irizarry, *The New York School*, (*Anti-Illusion*, *Andy Warhol*, *Rembrandt* vs. *New York School @ The Met*; *Frank Stella*), 1970, fotoserigrafías, 22 13/16" x 60 9/16" cada una, Colección Sonia Borges y Stuart Ramos.





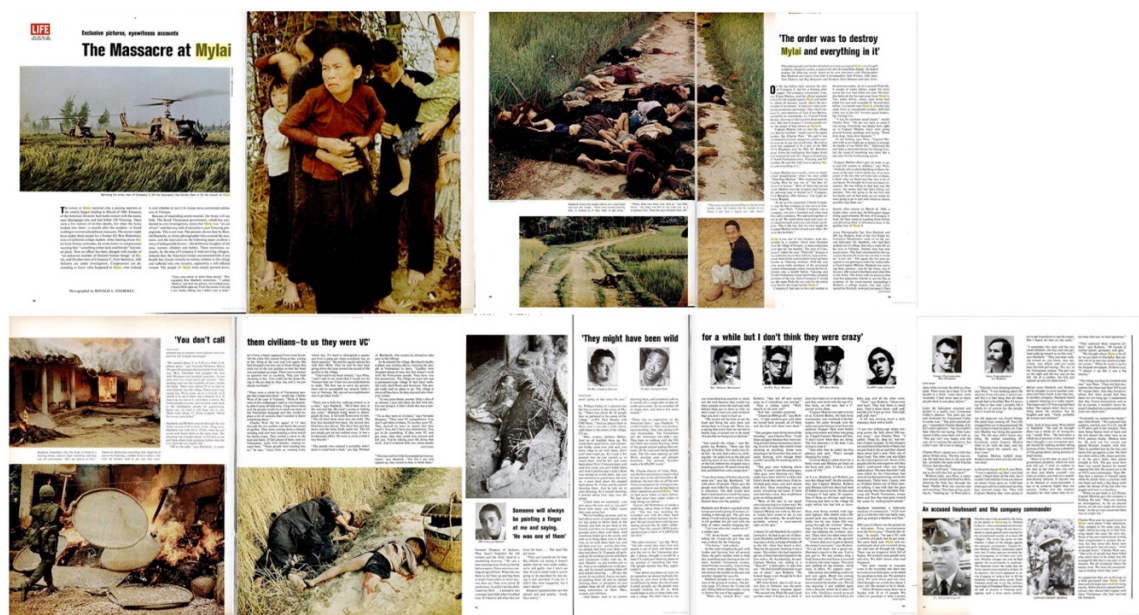
**Figura 123.** Carlos Irizarry, *My son, the Soldier Part I*, 1970, fotoserigrafía, 22 13/16" x 60 9/16", Colección MoMA.



**Figura 124.** Portada de *Life* y artículo, publicados el 27 de junio de 1969.



**Figura 125.** Carlos Irizarry, *My son, the Soldier Part II*, 1970, fotoserigrafía, 22 13/16" x 60 9/16", Colección MoMA.



**Figura 126.** Artículo sobre masacre de Mylai, publicado en la revista *Life*, 5 de diciembre de 1969.





**Figura 127.** Julio Micheli, Bloque No. 7, 1970, serigrafía, 18'' x 22 ½'', Colección Instituto de Cultura Puertorriqueña.

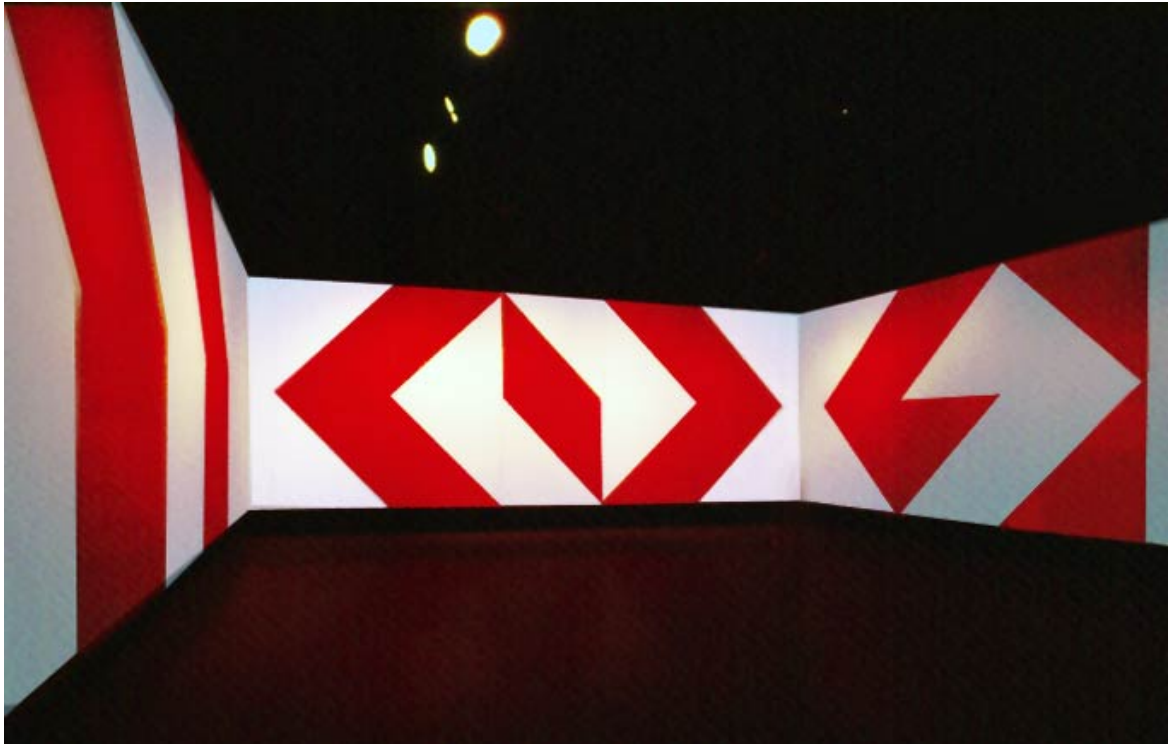


**Figura 128.** Julio Micheli, *Caja Cubo II*, 1972, ensamblaje, 4'' x 4'' x 4 ½'', Colección Sonia Borges y Stuart Ramos Biaggi.



**Figura 129.** Fotos de la noche de inaugural, exhibición *Esquemas Cromáticos* de Tomás Ascencio, en la Sala de Arte, Recinto Universitario de Mayagüez. Imagen cortesía del Archivo Central e Histórico del Recinto Universitario de Mayagüez, Universidad de Puerto Rico.





**Figura 130.** Vista de la instalación de *Esquemas Cromáticos* de Tomás García Asensio. Imagen cortesía página web del artista.

## CAPÍTULO 5: Las polémicas de los setenta

Desde mediados de la década del sesenta, en San Juan se fundaron varias galerías dedicadas al arte de vanguardia y las instituciones culturales fueron abriéndole lugar al arte abstracto y experimental. A principio de los setenta, se unen nuevos nombres a la lista, principalmente la galería Colibrí cuyo marchante, Luigi Marrozzini, fue una de las figuras más importantes para el arte en Puerto Rico en los años setenta. Por otro lado, a principios de la década, llegó a Puerto Rico la crítica de arte argentina Marta Traba, quien desarrolló la ‘teoría de resistencia’ que marcó la historiografía posterior en la Isla. La figura de Traba personificaba la resistencia a la vanguardia en esa década, mientras que, lo opuesto, la aceptación de la vanguardia se vislumbrará en el galerista Luigi Marrozzini. Adicionalmente, surgen proyectos autogestionados por artistas. Un ejemplo de esto es el Centro Nacional de Artes (CNA, 1976), y el grupo FRENTE (1977). Por otro lado, una segunda generación de artistas de avanzada, discípulos de Carlos Irizarry, Joaquín Mercado y Luis Hernández Cruz, surge en esta época. A pesar de un ambiente complejo, con polémicas y abundancia de galerías, al final de la década, los pioneros del arte vanguardista en Puerto Rico se marcharon de la Isla.<sup>433</sup>

La utilización de nuevos materiales, como lo fue el plexiglás en la obra de Elí Barreto, Carlos Irizarry, Domingo López de Victoria y Arturo Bourasseau siguió explorándose en la década. La tendencia hacía instalaciones y ambientaciones, obras efímeras, *happenings* y la introducción de otros materiales como soporte para obras gráficas marcaron esta década. Se destacaron dos mujeres artistas vanguardistas: la cubana Zilia Sánchez (1928) y la estadounidense Suzi Ferrer (1940-2006), quienes produjeron trabajos utilizando técnicas y materiales experimentales referenciando el cuerpo femenino para retar la mirada masculina. A principios de la década, Sánchez presentó, en el Museo de la Universidad, sus lienzos ondulados, que provocaron una mirada erotizada del cuerpo. Por otro lado, Suzi Ferrer insertó en el discurso plástico temáticas informadas por teorías

---

<sup>433</sup> Las galerías fundadas en los sesenta hicieron la transición a la nueva década sin dificultad. Por otro lado, abrieron nuevos espacios de exhibición en el Viejo San Juan, como Galería El Patio, Galería La Fortaleza y Galería Ferrari. Suzi Ferrer se fue en 1975 a California, tras su divorcio. En 1979 arrestaron a Irizarry por un atentado de secuestro de un avión, evento que se discutirá más adelante en el texto. Joaquín Mercado inició sus estudios graduados en la Massachusetts Technical Institute (MIT). López de Victoria continuó viviendo entre San Juan y Nueva York, desempeñándose como diseñador y comisario en distintas instituciones.

feministas y la liberación sexual. Fue Suzi Ferrer la primera fémina en la Isla que exploró la instalación y temas actuales sobre los derechos de la mujer.

Los años setenta en Puerto Rico son momentos de turbulencia económica y política. El recrudecimiento de la Guerra Fría hará que la cultura en Puerto Rico se vuelva, literalmente, un campo minado. Pongamos por ejemplo el semanario creado en 1972, *Avance*, que se destacó por la diversidad ideológica de la junta editorial<sup>434</sup>. Con su fundación, los directores intentaron dar impulso a un nuevo formato periodístico, una revista cultural que ofreciera distintas visiones. Se destacó por su contenido atrevido, irreverente, culto, político, cultural y popular, en una época de contradicciones, intolerancia y agresividad.<sup>435</sup> Esa intolerancia la vivieron en carne propia, cuando el 12 de julio de 1974, un grupo de fuerzas antipuertorriqueñas, en medio de luchas ideológicas, plantaron una bomba en las oficinas de la revista. A pesar del desastre, continuaron produciendo ejemplares un año más, pero finalmente cerraron, con el número 150, en 1975.<sup>436</sup> *Avance* publicó numerosos artículos sobre el arte en Puerto Rico. Incluso, dedicó uno de sus números al arte actual, que contó con ensayos de Ricardo Alegría, Luigi Marrozzini, Francisco Barrenechea -director de exposiciones del Museo de la Universidad- y el marchante de arte Carlos Conde III.<sup>437</sup> En las páginas de esta revista se desató un debate sobre el arte de vanguardia en Puerto Rico.

En cuanto a la economía, en los años setenta, a pesar de que Puerto Rico no producía petróleo, el gobierno de Puerto Rico apostó por el establecimiento de petroquímicas como nuevo motor económico. Se construyó un complejo gigantesco, el Commonwealth Oil Refining Company (CORCO), con la capacidad de refinar miles de barriles diariamente para producir gasolina, queroseno, butano, aceite diésel y propano, entre otros.<sup>438</sup> En sus primeros años, se comprobó que fue una inversión favorable, dado que generó millones de dólares para el gobierno y se convirtió en el empleador más grande

---

<sup>434</sup> Compuesta por Benny Frankie Cerezo, Noel Hernández Agosto, José Arsenio Torres y Pedro Zervigón.

<sup>435</sup> Dos de los artistas bajo estudio, Carlos Irizarry y Joaquín Mercado, laboraron en el departamento de arte de la revista junto al director de arte, el fotógrafo catalán Gabriel Suau.

<sup>436</sup> Consulte a: Carmen Graciela Díaz, *Huele a bomba: la paradójica esencia del periodismo de Avance* (San Juan, PR: Ediciones Puerto, 2014).

<sup>437</sup> Consulte a, *Avance*, 26 de marzo 1973.

<sup>438</sup> La CORCO se estableció en los municipios de Peñuelas y Guayanilla, en la zona sureste de la isla. Comenzó a disminuir operaciones desde 1974. En 1982 cerró completamente.

de la Isla. Gracias a legislaciones, se le otorgaron exenciones, que permitió que se importara petróleo extranjero -más económico que adquirirlo a Estados Unidos. Una vez refinado, vendían los productos derivados al mercado estadounidense.<sup>439</sup>

No obstante, la crisis del petróleo de 1973 a consecuencia de la guerra árabe-israelí, impulsó a un grupo de naciones árabes productoras de petróleo a suspender la venta del producto a Estados Unidos. Al cabo de dos años, el precio del barril se triplicó. Este embargo de petróleo produjo la primera recesión de la era moderna en Puerto Rico, ya que este combustible era la mayor fuente de energía para la generación de electricidad y transporte. El aumento del costo del crudo coincidió con el máximo impulso al desarrollo de la industria petroquímica en la Isla. El impacto fue devastador, tanto así que en 1974 comenzaron a cerrar algunas operaciones. Ante el fracaso del proyecto de país del PPD, los setenta vieron un incremento en la ideología anexionista.

La sociedad puertorriqueña se sumergió en luchas de derechos civiles y políticos. Entre estas luchas, se destaca la polémica entre los habitantes de las islas municipios Vieques y Culebra contra la marina estadounidense.<sup>440</sup> En 1970, los culebrenses comenzaron una campaña que tuvo el apoyo de todo Puerto Rico y lograron que se fuera la marina de la Isla hacia finales de la década.<sup>441</sup> La lucha, tipo David y Goliat, de los puertorriqueños contra la nación estadounidense se llevó a un foro internacional. El Comité de Descolonización de la ONU aprobó la primera resolución sobre el caso colonial de Puerto Rico en agosto de 1972. La resolución emitió el voto decisivo a favor del caso de Puerto Rico, pero, sobre todo, "concluyó el largo periodo negativo de 20 años por el cual EE.UU. consiguió mantener fuera del ámbito de la ONU la situación colonial de la Isla"<sup>442</sup>.

---

<sup>439</sup> Juan A. Lara, ed., *El petróleo y Puerto Rico*, vol. VI (San Juan: Unidad de Investigaciones Económicas, 2003), 7.

<sup>440</sup> Vieques y Culebra, localizadas al este de Puerto Rico, pertenecen al archipiélago de PR. Con el inicio de la Segunda Guerra Mundial, Culebra se convirtió en el área principal de práctica de artillería y bombardeos de la Marina de Guerra los Estados Unidos de América. La marina estadounidense ocupó Culebra en 1911. En la década del veinte continuó su expansión territorial en la Isla, y, en 1936, se estableció definitivamente en los terrenos culebrenses y viequenses. Erigieron bases militares, donde se llevaban a cabo ejercicios y prácticas militares. La vida de los locales y el progreso económico de las islas se vieron afectados por las prácticas militares y las restricciones de tráfico marino y aéreo impuestos en 1941 por la marina.

<sup>441</sup> En 1978, parte de las tierras fueron devueltas al gobierno de Puerto Rico, mientras que otra porción considerable, la retuvo el Departamento del Interior de Estados Unidos, pasando a ser administradas desde entonces por el Servicio Federal de Pesca y Vida Silvestre. Vieques permaneció en la lucha contra la marina hasta el 2003, cuando la marina anunció oficialmente que abandonaría la Isla.

<sup>442</sup> Agencia EFE, "ONU aprueba resolución sobre Puerto Rico," *Primera Hora*, 20 de junio de 2016, <https://www.primerahora.com/noticias/puerto-rico/nota/onuapruebaresolucionsobrepuertorico-1160220/>.

Si bien la conexión con Latinoamérica se fue concretando en la década de los setenta, gracias a la Bienal del Grabado de San Juan (BSJ), hubo esfuerzos -fallidos- de entablar relaciones con la contracultura estadounidense. Durante el primer fin de semana de abril de 1972, se celebró en el municipio de Manatí, el *Mar y Sol Pop Festival*. El festival, organizado por el estadounidense Alex Cooley, se promocionó como el Woodstock puertorriqueño y logró atraer sobre treinta mil visitantes.<sup>443</sup> Los acontecimientos del Festival, olvidados en la memoria colectiva puertorriqueña, fueron relatados por el poeta Manuel Abreu Adorno en su libro *Llegaron Los Hippies*, publicado en 1978.<sup>444</sup> Los cuentos cortos de Abreu Adorno relatan la llegada imprevista de los jipis, su cultura de consumo de drogas e ideas de amor libre. Los festivales, Canción Latinoamericana y Sol y Mar, apuntaron a dos espectros opuestos de la década. El primero enfatizó y reforzó las alianzas con Latinoamérica y la música de protesta y conciencia nacional. El segundo, se asoció a una invasión de la contracultura depravada estadounidense y un claro rechazo a adoptarla por la sociedad puertorriqueña.<sup>445</sup>

En la década de los setenta se fundan dos nuevos periódicos con circulación nacional. En 1970, el periódico ponceño *El Día*, adquirido por Luis A. Ferré en 1948, se trasladó a San Juan y se renombró como *El Nuevo Día*. Dos años antes de la mudanza y una vez elegido gobernador de Puerto Rico, Luis A. Ferré le vendió el periódico a su hijo, Antonio Luis Ferré. El diario se convirtió en uno de los de más circulación en la Isla. Contaba con reportajes de arte durante sus primeros años, pero no fue hasta casi mediados de la década que publicaron la sección *Por Dentro - Arte*, que incluía reseñas de exhibiciones. Estas reseñas eran reportes periodísticos acompañados por documentación fotográfica de las obras. El 1975 vio un cambio en los escritos sobre arte: *El Nuevo Día*

---

<sup>443</sup> Alex Cooley había organizado otros Pop Festival en Atlanta y Texas. Los actos musicales que participaron fueron: Allman Brothers Band, Long John Baldry, Bang, Brownsville Station, Dave Brubeck w/ Gerry Mulligan, Cactus, Alice Cooper, Jonathan Edwards, Elephant's Memory, Emerson, Lake & Palmer, Faces w/ Rod Stewart, J. Geils Band, Billy Joel, Dr. John the Night Tripper, B.B. King, Mahavishnu Orchestra w/ John McLaughlin, Herbie Mann, Nitzinger, Osibisa, Michael Overly, David Peel and the Lower East Side, Potliquor y Stonehenge. Hubo participación de bandas locales: Fran Ferrer y Puerto Rico 2010, Rubber Band y Banda del K-rajo.

<sup>444</sup> Se registraron varias muertes accidentales en la playa y un asesinato que afectó la reputación del festival.

<sup>445</sup> El autor René Marques en su última novela, *La mirada* (1976) describe que desde la cima de una montaña, los locales veían como eran invadidos por los jipis quienes crearon una comuna en las costas de la isla. En la novela de Marqués, los jipis (entiéndase la personificación de la modernidad) representan la pérdida de valores patriarcales, la liberación sexual y, principalmente, la pérdida de una identidad cultural.

contrató al crítico cubano exiliado Samuel B. Cherson<sup>446</sup> como crítico de arte. En 1974 se fundó el diario ilustrado *El Vocero*, bajo la dirección de Gaspar Roca y el reportero Pedro Julio Burgos. Este rotativo, en sus inicios un poco sensacionalista, tuvo gran acogida, ya que ofrecía una gran cantidad de información redactada de forma breve y sencilla. Publicaron la sección *Las Artes*, donde reseñaban las exhibiciones locales.

También en esta década emergen nuevas publicaciones que continuaron apoyando la escena de arte local. Justo al comienzo de la década, María Rechany dirigió la publicación *Artes Visuales: Revista Puertorriqueña de Arte* (1970-1972). La revista tenía un enfoque local y contenía ensayos monográficos de artistas locales y reseñas de exhibiciones de arte. Contó con aportaciones de Rafael Rivera García, Antonio J. Molina, María Rechany, Osiris Delgado, Ricardo Alegría y Marta Traba, entre otros. Desde las páginas de la revista, el artista Rafael Rivera García publicó unas cartas abiertas, bajo el título *Crítica a un crítico*, una de ellas dirigida a Ernesto Jaime Ruiz de la Mata y otra, a Marta Traba.<sup>447</sup> La crítica y teórica argentina, además, aportó escritos a la recién fundada *Revista Sin Nombre* (1970-1984), dirigida por Nilita Vientós Gastón tras el cierre repentino de *Asomante*.<sup>448</sup> A pesar de que *Sin Nombre* era una revista literaria, en el segundo número de la revista se publicó el controvertido el ensayo *El apoteosis del eclecticismo* de Marta Traba. Este escrito formó parte del libro *Propuesta polémica sobre un arte puertorriqueño* (1971), que se discutirá próximamente en este capítulo.

La Universidad de Puerto Rico fue centro de polémicas políticas en una década de muchísima tensión político-social. El Museo de la Universidad organizó la primera muestra colectiva de piezas monumentales, en la cual participaron el grupo de artistas vanguardistas bajo estudio en esta tesis. Por otro lado, el ICP se enfrentó a momentos definitorios. Tras la renuncia de Alegría en 1973, se propulsó una restricción presupuestaria, que conllevó a la falta de mantenimiento y cuidado de la planta física de los museos y las estructuras bajo el velo del ICP.

---

<sup>446</sup> Samuel B. Cherson (1932-1993) estudió arquitectura en la Universidad de La Habana. En 1962 se trasladó a Puerto Rico y en 1970 obtuvo un grado de Maestría en Planificación Urbana en la UPRRP. En 1975, se incorporó a *El Nuevo Día* como crítico de arte, labor que continuó hasta semanas antes de fallecer.

<sup>447</sup> Se hará una breve discusión de este escrito cuando se analice el libro de Marta Traba.

<sup>448</sup> Consulte a: Julio Rodríguez Luis, "Sin nombre: en nombre de un proyecto cultural para Puerto Rico," *América. Cahiers du CRICCAL*, no. 15-16 (1996): 157-74.



## 5.1 El Museo de la universidad de Puerto Rico y los avant garde

Las polémicas políticas a finales de la década del sesenta e inicios del setenta, tanto a nivel internacional como a nivel local, se insertaron dentro del discurso plástico de los artistas vanguardistas. La presencia militar de los cadetes de la Reserve Officers' Training Corps (ROTC) en los campus universitarios creó tensiones entre la administración central de la institución y el estudiantado.<sup>449</sup> En marzo de 1971, luego de varios altercados, las autoridades universitarias movilizaron la fuerza de choque de la policía estatal en el recinto de Río Piedras, hecho que resultó en decenas de heridos y en tres muertes. La tensión escaló, algunos negocios en el casco de Río Piedras fueron incendiados y acto seguido la policía tomó el recinto, que permaneció cerrado por un mes, y se reubicaron las facilidades del ROTC fuera del campus.

El Museo de la Universidad no se vio ajeno a las polémicas. Cerró el 1970 con una muestra colectiva que causó varios incidentes. El director interino del Museo de la Universidad, Luis Hernández Cruz, organizó una muestra colectiva titulada *Arte –70*, en la cual el criterio de selección de obras participantes era el que fueran obras de gran formato.<sup>450</sup> Esta exhibición pasó a los anales de la historia del arte por la alegada censura a un dibujo ‘erótico’ y ‘pornográfico’ de la autoría del entonces artista residente de la institución, Julio Rosado del Valle.<sup>451</sup> Fue, nuevamente, en los rotativos donde se llevaron a cabo debates sobre el arte y la censura.<sup>452</sup> La muestra *Arte – 70* presentó en Puerto Rico

---

<sup>449</sup> La Universidad de Puerto Rico es una institución “land grant college”, que, según el Acto de Morrill de 1862 o ‘An Act Donating Public Lands to the Several States and Territories which may provide Colleges for the Benefit of Agriculture and the Mechanic Arts’, proveía a cada estado o territorio 30,000 acres de tierra Federal a cada miembro de la delegación congresional. La tierra era posteriormente vendida por el estado para recaudar fondos para la construcción de colegios públicos especializados en agricultura y artes mecánicas. A cambio, desde 1919, las universidades debían incluir un programa de entrenamiento militar obligatorio al estudiantado masculino.

<sup>450</sup> Hernández Cruz, entrevista.

<sup>451</sup> Para más, consulte a: Rubén Alejandro Moreira, comisario, "El plan pictórico de lo concreto: Julio Rosado del Valle," ed. MAPR (San Juan, PR: Museo de Arte de Puerto Rico, 2009). Las piezas ‘eróticas’ de Rosado del Valle se exhibieron en la muestra colectiva *Primer Salón Bache de arte puertorriqueño* en diciembre de 1970 a enero 1971. Además, la serie se exhibió en la Galería El Morro en 1971.

<sup>452</sup> Consulte los siguientes: Ernesto Jaime Ruiz de la Mata, "Rosado del Valle Drawing Out of UPR Show on ‘Moral’ Rule," *The San Juan Star*, 31 de diciembre de 1970, 6. Ernesto Jaime Ruiz de la Mata, "Unift for exhibit: Banned in the UPR Museum, Censorship in Art," *The San Juan Star*, 10 de enero de 1971, The Sunday San Juan Star Magazine, 10. Antonio Molina, "Arte en Puerto Rico: Lo erótico y lo pornográfico," *El Mundo*, 14 de enero de 1971, 5B-6B. Jaime Romano, "Boom or Bust? Art, Censorship and the Scene ... opinions," *The San Juan Star*, 24 de enero de 1971, The Sunday San Juan Star Magazine, 8. Lorenzo Homar, "To Set It Straight Art, Censorship and the Scene ... opinions," *The San Juan Star*, 24 de enero de 1971, 8.

la primera colectiva de obras vanguardistas de gran escala bajo el manto de una institución pública.<sup>453</sup>

Para la pieza *Instalación* (1970), Arturo Bourasseau trasladó un poste eléctrico y otros objetos que lo rodeaban desde el estacionamiento de la empresa *El Mundo* hasta la sala del Museo de la Universidad. Una vez ubicado en la sala, se dejaron los pedazos de moho que se desprendieron durante su transporte y manejo. Según Bourasseau, colocó el poste y otros objetos en la misma disposición en que los encontró en el estacionamiento (Figs. 131 y 132).<sup>454</sup> Cerca de la pieza de Bourasseau, se instaló la obra de Domingo López de Victoria, quien participó con su pieza escultórica titulada *Karma*. Para esta pieza, López empleó varios paneles de zinc ondulado que se desplegaban, con una leve inclinación, del piso a las paredes de la sala. El artista intervino las planchas de zinc pintando franjas delgadas de color que corrían la longitud del objeto adaptando el ideal minimal a la realidad material de Puerto Rico: una isla tropical en vía de desarrollo.<sup>455</sup>

---

<sup>453</sup> La muestra consistía en pinturas y esculturas de Arturo Bourasseau, Luis Hernández Cruz, Carlos Irizarry, Domingo López de Victoria, Rolando López Dirube (1928-1993), Julio Micheli, Francisco Rodón, Jaime Romano y Julio Rosado del Valle. En protesta por los acontecimientos sucedidos en la noche de apertura, Romano removió su obra al concluir la actividad de inauguración.

<sup>454</sup> En 1971, Bourasseau exhibió en Casa Blanca, una sala de exhibición adscrita al ICP, unas planchas metálicas cromadas, cortadas en rectángulos y cuadrados suspendidas de las vigas del techo con hilos de nilón. Las planchas, relucientes como espejos -reflejaban a los espectadores- se movían levemente al paso de la brisa de la bahía circundante. Trabajó en colaboración con Iván Pequeño, un músico chileno, profesor y ayudante de Dirección del Departamento de Música Experimental del Centro Americano en París. Pequeño compuso la música, una grabación de los sonidos emitidos por las propias planchas cuando chocaban, e incorporó su propia música electroacústicamente. La incorporación de un elemento sonoro como parte integral de la obra fue uno de los primeros acontecimientos de esa índole en la Isla. La exhibición se presentó originalmente en el American Center for Artists en París, del 16 de febrero al 3 de marzo de 1971. Según los rotativos de la Isla, la primera integración de artes y música fue en 1968, en la Sala Experimental del *Latin American Art Foundation* en el Viejo San Juan. La artista argentina, Kosana, presentó unos móviles en cobre de forma de peces, organizados de tal forma que parecían estar comiéndose unos a los otros. En la noche de apertura, el grupo musical Fluxus, compuesto por Rafael Aponte Ledée y Francis Schwartz, presentaron su propuesta sonora, un collage de sonidos. Otros participantes leyeron varios manifiestos, mientras dos jóvenes practicaban danza moderna. La noche fue descrita como un verdadero arte ambiental. Consulte a: Antonio Molina, "Integración de las Artes," *El Mundo*, 12 de octubre de 1968, Puerto Rico Ilustrado, 18-19; Serge Béguier, *L'Express* 23 de marzo de 1971, n.p; Antonio Molina, "Integración de la Música y las Artes Plásticas," *El Mundo*, 12 de septiembre de 1971, Puerto Rico Ilustrado, 16-17.

La muestra del 1971 fue la última exhibición de Bourasseau, que tomó una sabática de treinta años del arte. Durante ese tiempo, Bourasseau se desempeñó como ventrílocuo, acompañado de su muñeco, Macario. Bourasseau comenzó su carrera como ventrículo a los 14 años y, hasta el momento, continúa haciendo su espectáculo en diversas escuelas de la Isla. Se reincorporó a la escena del arte en 2003, con una muestra individual en la Galería Biaggi-Faure en San Juan. Su obra nueva ha sido adquirida por importantes colecciones privadas y públicas en Puerto Rico.

<sup>455</sup> Las imágenes que se han logrado recuperar hasta el momento solo muestran detalles de la obra de López de Victoria. No obstante, fue un proyecto que continuó desarrollando. En 1971, produjo la fotoserigrafía *Karma* como parte del Portafolio Gráfico Puertorriqueño de la Galería Colibrí. En 1981, exhibió los bocetos

Luis Hernández Cruz presentó dos piezas escultóricas en las cuales exploraba la espacialidad con 200 tarugos de madera. En *200 varillas de madera*, Hernández Cruz creó una plataforma circular y delgada en madera, en donde pegó los tarugos (Fig. 133). A pesar de que los tarugos de madera estaban organizados en filas y columnas, la inclinación de los agujeros para las varillas, la altura y lo delgado de las piezas parecían “estar sembradas, abriéndose en corolas hacia arriba”<sup>456</sup>. La segunda escultura de Hernández Cruz exploraba la horizontalidad de los tarugos. El artista construyó una base en madera, en la cual colocó dos grupos de 100 varillas de madera acostados transversalmente (Fig. 134). La simplicidad de las esculturas, la exploración espacial del objeto y la utilización de materiales prefabricados acercaban este trabajo a las preocupaciones estéticas y conceptuales de los minimalistas.

Carlos Irizarry presentó la pieza *Despierta, boricua* que consistía en cuatro banderas puertorriqueñas sobrepuestas a cuatro banderas estadounidenses (Fig. 135).<sup>457</sup> En cada combinación, la bandera monoestrellada boricua se desplazaba sobre la estadounidense, hasta finalmente cubrirla por completo. Sobre esta pieza Irizarry comentó: “[la obra] trata de explicar el por ciento de asimilación política existente en Puerto Rico. Por otro lado, el conjunto de estrellas, líneas, colores y formas geométricas de las banderas ofrece interesantes imágenes artísticas”<sup>458</sup>.

La mayoría de las reseñas o notas de la muestra se dedicaron a la censura de los dibujos de Rosado del Valle.<sup>459</sup> El periódico *El Mundo* publicó la única reseña dedicada a la exhibición, que comenzaba: “Sufrí una gran decepción al visitar la llamada exposición

---

para la escultura monumental *Karma* en su espacio de exhibición en la galería Madison Hall del Viejo San Juan. El Museo del Barrio tiene los planos del diseño del proyecto en su colección.

<sup>456</sup> Antonio Molina, "Exposición UPR no representa arte de 1970," *El Mundo*, 19 de enero de 1971, Espectáculos, 12A.

<sup>457</sup> Presentada también en la exhibición individual en el RUM en 1971. En 1973, Irizarry utilizó la fotografía de la pieza *Despierta, Boricua* para acompañar un artículo en la revista *Avance*, donde trabajaba como Director de Arte. En esta ocasión, Irizarry colocó las banderas de tal manera que aparece la puertorriqueña enrollándose hasta revelar la estadounidense en su totalidad. Consulte: "El Tribunal Federal como factor de Transculturación en Puerto Rico," *Avance*, 28 de mayo de, 1973, 46-47. El título del artículo, sirve como de punto de referencia en los siguientes años ya que Irizarry producirá la pintura *La transculturación del puertorriqueño* (1975) y dos fotoserigrafías basadas en la pintura. La pieza se discutirá próximamente en el escrito.

<sup>458</sup> "Irizarry expone en CAAM," *El Mundo*, 20 de febrero de 1971, 11A.

<sup>459</sup> Se publicó documentación fotográfica de las piezas de Rolando López Dirube y Luis Hernández Cruz. Consulte a: "Esculturas contemporáneas en la Universidad," *El Nuevo Día*, 22 de enero de 1971, 20-21.

‘Arte de 1970’ en el Museo de la Universidad”<sup>460</sup>. En su escrito, Molina tildó la muestra como no representativa del arte producido en la Isla en 1970.<sup>461</sup> La obra de Hernández Cruz la catalogó como un salto mortal para ‘ponerse a la moda’, a la de Bourasseau la criticó por la falta de intervención artística “unos tubos viejos, mohosos, sin ningún tratamiento adicional”<sup>462</sup>. A López de Victoria lo criticó por la falta de originalidad. Destacó el trabajo de Carlos Irizarry, unas obras gráficas de comentario político-social (las cuales se discutieron en el capítulo 4), y el de López Dirube<sup>463</sup>, por su testimonio del trabajo artesanal. Las piezas de López Dirube eran relieves escultóricos de gran formato donde incorporó materiales encontrados, sogas, tejidos y maderas asociadas con la navegación y las cualidades táctiles de los materiales, con particular interés en el proceso artesanal (Fig.136 a y b). Molina resaltó esa labor artesanal e hizo una declaración reveladora sobre su concepto de un buen artista: “[...] el contacto directo y constante con el material utilizado donde se trasmite el ingenio del creador a través de sus manos”<sup>464</sup>. Según el raciocinio de Molina, las ‘buenas’ obras son aquellas que tenían alguna intervención del artista, las piezas de Bourasseau, Hernández Cruz y López de Victoria, que carecían de la presencia del artista, se asociaban con tendencias conceptualistas. Esta idea parece haberla compartido una dama conocida en los medios artísticos de Puerto Rico y su asistente, quienes, en la noche de apertura: “[...] se dedicaron a hacer todo tipo de comentarios y críticas (a gritos) sobre la exposición, que, por su naturaleza y contenido, eran irrespetuosos y ofensivos a la integridad intelectual del cualquier individuo”<sup>465</sup>. A

---

<sup>460</sup> Molina, "Exposición UPR no representa arte de 1970."

<sup>461</sup> El Museo de la Universidad organizaba una muestra colectiva todos los años y reunía la variedad tendencias artísticas que trabajaban los artistas locales.

<sup>462</sup> Molina, "Exposición UPR no representa arte de 1970."

<sup>463</sup> Rolando López Dirube (1928-1997) nació en La Habana, donde hizo estudios en la Universidad de La Habana. En 1949, se trasladó a la ciudad de Nueva York donde estudió en la Liga de Estudiantes de Arte y la Brooklyn Museum Arts School. En 1961, se trasladó a Puerto Rico, donde tuvo una carrera prolífica y sus trabajos fueron reseñados en varios rotativos de la Isla. Se destacó por el medio escultórico, creando obras con diversos materiales como maderas endémicas, piedra, hormigón, metal y soga, combinándolos frecuentemente. En 1979, la Editorial Plaza S.A. publicó *Dirube*, un libro ilustrado con textos de Ricardo Pau-Llosas. Fue profesor de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras y la Liga de Estudiantes de Arte de San Juan. En 1997, el Museo de Arte Contemporáneo organizó una muestra retrospectiva del artista, *El maestro Rolando López Dirube: 40 años de trabajo*. Su obra se ha incluido en diversas publicaciones y exhibiciones sobre arte en Puerto Rico.

<sup>464</sup> Molina, "Exposición UPR no representa arte de 1970."

<sup>465</sup> Benjamin Nistal, Carta dirigida a la sección Viewpoint de The San Juan Star, 8 de enero de 1971, Centro de Documentación de Arte Puertorriqueño, Museo de Historia, Antropología y Arte.

pesar de que a este incidente Hernández Cruz lo denominó ‘fabuloso *happening*’, dejó claro el sentir de algunos sectores de la comunidad artística y aficionados sobre el trabajo *avant garde* producido por los artistas locales.<sup>466</sup>

El Museo de la Universidad fue escenario de otra importante exhibición vanguardista que, aunque no suscitó controversias en el momento, fue omitida de los tomos del arte puertorriqueño, y, por ende, amerita mención en esta tesis.<sup>467</sup> Tras regresar de sus estudios graduados en Hunter, Lope Max Díaz presentó, en 1971, su proyecto de tesis. Durante su época en Hunter, John Baldessari y Robert Barry, artistas conceptuales estadounidenses, fueron profesores de Díaz. Su cercanía con ellos impulsó el desarrollo de un cuerpo de trabajo de corte conceptual, donde se exploraba y cuestionaba la naturaleza del propio medio.

La muestra que presentó en el Museo de la Universidad se tituló *Objetos de arte* (Figs. 137-140). Consistió en obras serigráficas, fotografías, pintura expandida y escultura

---

<sup>466</sup> En la entrevista que se le hizo a Arturo Bourasseau por la autora de este texto, reveló la identidad de la mujer, la artista Cecilia Orta.

<sup>467</sup> Norman Hopgood, un artista ponceño y miembro fundador de la Liga de Estudiante de Arte de San Juan, presentó su primera exhibición individual en 1971, en el Museo de la Universidad. Para esta muestra, Hopgood exhibió una serie de construcciones / relieves de formas geométricas modulares con esferas de madera adheridas a la superficie y pintadas de blanco. A pesar de que no se discutirá la obra de este artista en la tesis, es meritoria su mención, ya que explora un lenguaje abstracto-vanguardista similar a los artistas bajo estudio. Consulte a: Ernesto Jaime Ruiz de la Mata, "Norman Hopgood," *The San Juan Star*, 22 de agosto de 1971, Sunday San Juan Star, 14-15; "El arte de Norman Hopgood," *Artes Visuales*, 1971, 6-7. Por otro lado, es meritorio comentar que el estudiantado del Departamento de Bellas Artes de la UPRRP se acogió al minimalismo. Edwin Maurás, Helí Dávila, Sixto López, y Carlos R. Feliciano presentaron, en la Sala de Exposiciones de la División de Extensión de la UPRRP en la primavera de 1970, su trabajo de corte minimalista. El museo de la universidad adquirió la obra de Maurás *Trayectoria de una línea naranja dentro de un plano y fuera de este*, en 1970. La muestra quedó documentada en la reseña de Sonia Rodríguez, "Dávila, López, Maurás, Feliciano Cuatro minimistas jóvenes de vanguardia," *Artes Visuales*, mayo, 1970, 9-10.

En marzo de 1970, un grupo de dieciséis estudiantes de la UPR exhibieron en la Galería San José de la Liga de Estudiantes de Arte de San Juan. En esta ocasión, se presentaron las obras de: María Eugenia Guerra Millán, Silvia I. Franqui, Ana María Narváez, Isabel Murilla, Carmen Guzmán, Carmen H. Bouet, Coraline Gupta, Ariel Fernández, María Dolores Paz Cabrera, Neil Lugo, Annie Rodríguez Mattei, Luis Duimont, Sixto López, Carlos Ricardo Feliciano y Dale Pagani. Esta muestra recibió una crítica positiva. Consulte a: Ernesto Jaime Ruiz de la Mata, "UPR at the Art Students League " *The San Juan Star*, 22 de marzo de 1970, Sunday San Juan Star, 10.

Sorprende la cantidad de mujeres artistas que participaron en la muestra en la Liga. Ellas, como muchas otras mujeres artistas de Puerto Rico, han también sido víctimas de la omisión en los textos que narran la historia del arte puertorriqueño. En este caso, sufrieron doble omisión, por ser mujeres y vanguardistas. Ha habido un resurgimiento en el rescate de mujeres artistas en Puerto Rico. En 2011, Mayra Aguilar Pérez presentó su disertación doctoral, un sumario extenso que recopila las mujeres artistas en la Isla. Consulte a: Mayra Aguilar Pérez, "La historiografía de la mujer en las artes visuales de Puerto Rico " (Ph. D. Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y del Caribe, 2011).

en las cuales intentó eliminar ‘lo objetivo’. En la obra *Evolución de un cubo* (1971, Fig. 137), el artista exhibió una escultura de un cubo, una pintura del cubo y la documentación fotográfica del proceso de traducir el cubo de tres dimensiones a dos dimensiones. La pintura era un bastidor en madera, donde el artista había estirado docenas de capas de plástico transparente. En cada capa del plástico, el artista dibujaba uno de los lados del cubo. Las fotografías, once de ellas, documentaban cada capa nueva que se estiraba sobre el bastidor. El artista se insertó en los discursos y juegos conceptuales entre imagen y referente, problematizando la correspondencia entre idea, objeto y referencias visuales.

Las pinturas que presentó continuaban la propuesta del juego con el observador. Similar a la obra *Naturaleza muerta en dos planos*, que ganó segundo premio en el Festival Navideño del Ateneo en 1968, Díaz invita al espectador a participar en la pieza. En esta ocasión, los lienzos mantuvieron su forma rectangular. En *Superficie anaranjada* (Fig. 139) el artista pintó la superficie de un color sólido y plano. En el centro de la composición creó la ilusión óptica de que había ahuecado el lienzo. Sobre el suelo, frente a la obra, colocó la pieza que había ‘recortado’ del lienzo. Indudablemente, en esta serie Díaz ponía en jaque la relación entre la realidad, la mimesis y la ilusión.

Antonio Molina publicó la única reseña de la exhibición del 1971. En ella, describió algunas de las obras en sala y el concepto del artista. De interés para esta tesis es el comentario que hizo en torno a la vanguardia: “Si el público puertorriqueño no está acostumbrado a esta obra plástica, es tiempo que lo haga. No hay obligación de que le guste, pero indudablemente es una nueva experiencia en el cada vez más complejo campo de arte”<sup>468</sup>. La costumbre o la ‘falta de educación’ del público puertorriqueño fue el eje del argumento de la crítica argentina Marta Traba y su polémica con el arte de vanguardia en la Isla.

## 5.2 Marta Traba: la crisis y la resistencia

Amo a Puerto Rico y me interesa el desarrollo de su arte.  
Creo que aquí hay un buen número de excelentes artistas, pero  
también que ésta es una sociedad complaciente y confundida.  
Todavía no se ha creado aquí el hábito de gustar y conocer las obras  
de arte, de saber qué cosa tiene verdadero valor y por qué.  
-Marta Traba, 1976

---

<sup>468</sup> Antonio Molina, "Lope Max y su Concepto Artístico en el Museo UPR," *El Mundo*, 14 de diciembre de 1971, Puerto Rico Ilustrado, 10.



En 1969 llegó a Puerto Rico la crítica y teórica de arte Marta Traba<sup>469</sup>, quien impartió clases en la UPRRP como profesora invitada en el Departamento de Bellas Artes. En 1971, publicó una colección de ensayos en torno al arte en Puerto Rico, que tituló *Propuesta polémica sobre arte puertorriqueño*.<sup>470</sup> Este compendio de escritos era una selección de charlas, clases y publicaciones que había impartido Traba en los ocho meses que llevaba en la Isla. En su colección de ensayos y críticas de arte, ella intentó analizar y enumerar los problemas dentro de la escena de arte en Puerto Rico; una mirada a todos los componentes del arte local, desde artistas hasta críticos. Su tono y su estilo, agresivos desde el comienzo del ensayo, influyeron en cómo los artistas se veían dentro de su propio panorama: una producción artística ecléctica debido a la confusión entre una cultura hispánica, geográficamente ubicada en las Antillas, y bajo el mando de un gobierno extranjero.

Cabe destacar que la crítica de Traba se fue transformado. En la década del cincuenta y principios del sesenta, tanto como crítica y como directora del Museo de Arte Moderno de Bogotá, Traba defendía el concepto de internacionalismo en las artes. No obstante, ya a finales de la década del setenta, sus posturas se alineaban más con un escepticismo ante las nuevas pautas estéticas provenientes de los Estados Unidos. Durante su estadía en Puerto Rico, Traba esbozó los primeros conceptos de su teoría de la resistencia, estrechamente ligada a la decisión de los artistas puertorriqueños en no adoptar estilos de vanguardia por una estrategia independentista.<sup>471</sup>

---

<sup>469</sup> Traba vivió en Colombia desde el 1954, donde fungió como directora del Museo de Arte Moderno de Bogotá en la Universidad Nacional. Desde el museo, Traba promovió el arte joven y vanguardista colombiano: Beatriz González, Edgar Negret, Eduardo Ramírez, Feliza Bursztyn, entre otros. En 1968, el ejército colombiano tomó el campus universitario. Traba hizo declaraciones públicas denunciando los actos del ejército. El residente Carlos Lleras Restrepo la expulsó del país.

<sup>470</sup> Los ensayos que se incluyeron en el texto son: *Arte puertorriqueño actual: La apoteosis del eclecticismo; Arte en Puerto Rico: Crisis de valores ¿la crisis como valor? Impugnaciones a la crisis; Arte en Puerto Rico: el abstracto que se salva; ¿Dónde está Rosado del Valle?; ¿Qué hace el nuevo arte en Puerto Rico? y Myrna Báez tras la barricada.*

Durante su corta estadía en la Isla, Traba publicó *La rebelión de los santos* (1972) y *En el umbral del arte moderno: Velázquez, Zurbarán, Goya y Picasso* (1973), además redactó *Cuatro pintores puertorriqueños*, que permanece inédito.

<sup>471</sup> Consulte a: Florencia Bazzano Nelson, "Cambios al margen: la teorías estéticas de Marta Traba," en *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2005).

El texto que publicó Traba sobre el arte en Puerto Rico es mucho más extenso en comparación con los otros ensayos críticos que se han discutido en esta tesis. Por ende, se discutirán dos capítulos de su texto: *Arte en Puerto Rico: Crisis de valores ¿la crisis como valor? Impugnaciones a la crisis* y *¿Qué hace el nuevo arte en Puerto Rico?* Se seleccionaron estos capítulos ya que, en ambos, hace comentarios puntuales sobre la vanguardia en Puerto Rico y, sobre todo, hace mención en particular de varios de los artistas bajo foco en esta tesis. A pesar de que los textos de Traba contienen una crítica similar a aquella del crítico estadounidense Jay Jacobs publicada en *theARTgallery magazine*, los escritos de Traba estremecieron a la clase artística, pero no suscitaron tanta polémica en la prensa local.<sup>472</sup> Al contrario, la postura combativa y antivanguardista se convirtió en la base teórica de los textos historiográficos producidos a partir de la década del ochenta.

En el segundo ensayo del libro, *Arte en Puerto Rico: Crisis de valores ¿la crisis como valor? Impugnaciones a la crisis*, Traba hizo un análisis de la producción plástica puertorriqueña bajo el marco teórico del vehículo de adaptación de Marcuse y la teoría marxista. Su escrito presenta el panorama latinoamericano bajo la presencia política y cultura visual estadounidense. Presenta el caso particular de Puerto Rico como colonia política y cultural. De tal manera, Traba creó una valoración de que el arte puertorriqueño sobresaliente es aquel que se deslignie de los estilos estadounidenses:

[...] las mejores obras de arte moderno puertorriqueño se han dado dentro de aquel tono, que puede definirse como sombrío y expectante, resultará válida la tesis que se intenta situarlo dentro de un programa, o de una intención, diametralmente opuesto a lo que pretenden imprimirle los norteamericanos<sup>473</sup>.

Traba estructuró este escrito de forma comparativa. Por un lado, discutió detalladamente obras de artistas de la Generación del 50, en particular Lorenzo Homar y Carlos Raquel Rivera, a quienes estima por su proeza técnica, comentarios críticos en la obra y por su irrefutable individualismo (sobre todo en Carlos Raquel Rivera). En este grupo de

---

La teoría de la resistencia se elaboró en la publicación *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas 1950-1970* (1973). En este libro, Traba esbozó un modelo de arte latinoamericano que se oponía a la dominación europea y estadounidense.

<sup>472</sup> La historiadora de arte Miriam Basilio, redactó un ensayo donde compara las posturas de Jay Jacobs y Marta Traba, y concluyó que coincidían en la valoración negativa de los artistas de la DivEdCo y que la apropiación de la estética mexicana no era apropiada para el contexto de Puerto Rico. Consulte a: Miriam Basilio, "Notas de campo de 'una informante nativa'," en *None of the Above Contemporary Work by Puerto Rican Artists*, ed. ed. Deborah Cullen (Hartford, CT: Real Art Ways, 2004), 161-69.

<sup>473</sup> Traba, "Arte en Puerto Rico: Crisis de Valores; ¿La crisis como valor? Impugnaciones de la crisis," 29.

destacados artistas, incluye a Francisco Rodón y Myrna Báez, dos artistas contemporáneos de los *way out*, ya que comparten las mismas cualidades de excelencia técnica y comentarios sobre la problemática local.<sup>474</sup> Báez y Rodón, al igual que Homar y Rivera, desarrollaron un cuerpo de trabajo ligado a la figuración. Por ende, Traba los admiraba y conmemoraba por su ‘resistencia a las estéticas estadounidenses’. La autora valoró, sobre todo, que hubieran creado un frente ante la colonización cultural hegemónica estadounidense: “La sólo búsqueda del lenguaje apropiado adquiere en Puerto Rico un aspecto de resistencia y un sentido de desafío”<sup>475</sup>.

El otro lado de la moneda del arte de resistencia eran los artistas del *way out*, que la autora define como aquellos artistas con tendencias a la forma abstracta cónsonas a las abstracciones de los artistas estadounidenses en boga en aquel momento. Cabe señalar que la crítica no condena la experimentación y búsqueda de nuevos lenguajes, pero si “[...] la rendición a las propuestas es incondicional, se separan irremediamente de las búsquedas anteriores y refrendan su condición de colonizados culturales”<sup>476</sup>. Traba insinuó que los *way out* son precisamente este tipo de artistas colonizados culturalmente. La autora, además, cuestionó la postura de la crítica estadounidense y el uso del *way out*, la única salida del provincialismo regional, pero también un arte que separa el artista de la realidad puertorriqueña. De acuerdo a Traba, las obras de los *way out*, “a la complacencia con las soluciones decorativas desprovistas de sentido que estimula el imperio”<sup>477</sup> carecían contenido local.

En el ensayo *¿Qué hace el nuevo arte en Puerto Rico?*, Traba trazó el desarrollo de las vanguardias de la contracultura estadounidense que, en compañía de sus marchantes, se

---

<sup>474</sup> Según Traba, Rodón y Báez eran los artistas por excelencia, tanto así, que redactó ensayos dedicados exclusivamente a la obra de Báez y otro a la de Rodón. Durante su estadía en Puerto Rico, comisarió una muestra colectiva *Botero, Coronel y Rodón*, del 13 de noviembre al 8 de diciembre de 1970. De esta manera, Traba estrechaba lazos entre pintores puertorriqueños y latinoamericanos. Consulte a: Marta Traba, "El museo de la Universidad presentó obras de Botero Coronel y Francisco Rodón," *Artes Visuales*, 1970, 18-19; Marta Traba, "Myrna Báez: Carta del desciframiento para entender idiosincracia boricua," *El Mundo*, 23 de octubre 1976, 6B.

<sup>475</sup> Traba, "Arte en Puerto Rico: Crisis de Valores; ¿La crisis como valor? Impugnaciones de la crisis," 42. Traba comenzó a desarrollar la teoría de la resistencia durante su estadía en Puerto Rico, y la publicó en 1973. Consulte a: Marta Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970* (Ciudad de México: Siglo Veintiuno Editores S.A., 1973); Marta Traba, "'Arte de la resistencia' en Puerto Rico," *El Mundo*, 22 de octubre 1976, 14A.

<sup>476</sup> Traba, "Arte en Puerto Rico: Crisis de Valores; ¿La crisis como valor? Impugnaciones de la crisis," 53.

<sup>477</sup> Traba, "Arte en Puerto Rico: Crisis de Valores; ¿La crisis como valor? Impugnaciones de la crisis," 45.

opusieron al establishment del arte expresionista abstracto. El éxito de las vanguardias en Nueva York se da, según la autora, gracias a la crítica que elaboró una defensa al ‘arte sin sentido’. No obstante, argumentó Traba, en Latinoamérica ha habido una profunda desconfianza a la adopción de esos ‘juegos inocuos’. Se preguntó, por ende, por qué el artista puertorriqueño decide dedicarse a ese tipo de obra, si la sociedad puertorriqueña no goza de los privilegios de una sociedad industrializada. Comentó la autora: “[...] ni el público, ni la sociedad, ni la economía, ni el desarrollo, ni la idiosincracia [sic], ni el grado de educación visual en Puerto Rico lo asemejan, siquiera o remotamente, con la sociedad altamente industrializada que se le presenta como modelo [...]”<sup>478</sup>. Este ensayo no es una crítica a los artistas vanguardistas puertorriqueños, sino al contexto y población ‘arcaica’ que son los consumidores de este arte.

No obstante, esta no fue la primera crítica a la pintura *avant garde* que se produjo en la Isla. El artista Jaime Carrero publicó, en 1967, el artículo *What’s happening: Jaime Carrero on Avant Garde*, donde esbozó preocupaciones similares a las que comentó Traba. En el artículo de Carrero expresó sus inquietudes con la tendencia de imitar lo que sucede en otras ciudades. Expuso:

The desire to be ‘in’ because that is the accepted *cue* elsewhere is to sin again at double-time speed. To change one’s style, one’s own conception of painting, or to jump onto a band wagon simply because everyone is doing it, is just to drift aimlessly. Some of our painters are driving aimlessly around different types of brands that are found no where [sic] within their own capacities. This search can be defined in our backyards as *magazine-finding*. Just the other day a friend said to me: ‘Show me the painting and I’ll show you the magazine’<sup>479</sup>.

Carrero sugirió en su texto que los artistas vanguardistas, a quienes nunca identificó, producían obras para estar a la moda. Contrario a Traba, no les tildó de ser culturalmente colonizados, pero sí comparten la idea que querían estar *in*.

Cuando Traba discutió las obras de los *way out*, no los criticó por el deseo de experimentar con nuevos lenguajes. Incluso, cuando hizo mención de la obra de Domingo López Victoria, a pesar de que comentó que sus preocupaciones son pedantes, lo describió como un ‘buen pintor geométrico’ y lo destacó por la composición dinámica y el cuidado en la ejecución de sus obras. Sin embargo, a su modo de ver, su acercamiento al conceptualismo y minimalismo estadounidense, produce una obra carente de sentido

---

<sup>478</sup> Traba, “¿Qué hace el nuevo arte en Puerto Rico?,” 112.

<sup>479</sup> Jaime Carrero, “What’s Happening: Jaime Carrero on Avant Garde,” *The San Juan Star*, 12 de noviembre de 1967, Sunday San Juan Star Magazine, 6.

cuando se presenta en la Isla. Traba argumentó que el público neoyorquino está familiarizado con la evolución del minimalismo, porque conoce las obras iconoclastas de Albers, Newman o Stella, entre otros. No obstante, Traba arguyó que las piezas de López de Victoria -entiéndase los lienzos estructurados y los octágonos que presentó en La Casa del Arte en 1968- el público general no las comprende porque “carecen de contexto, explicación y razón de ser sociológica”<sup>480</sup>.

Además, mencionó la obra fotoserigráfica de Joaquín Mercado y Carlos Irizarry, en las que se sustraen imágenes de los *mass media* para crear sus fotomontajes. Nuevamente, la autora no hizo comentarios sobre la calidad de la obra, sino que cuestionó su impacto en el puertorriqueño. Si bien el pop warholiano utiliza la imagen de medios masivos y el elemento de la repetición para emular el bombardeo de los medios de comunicación, Traba se cuestiona “¿qué papel juega en la *comunidad arcaica puertorriqueña* [...] que perturbación causa, la reiteración de la estrella de Mercado?”<sup>481</sup>. La reiteración de la estrella es de particular relevancia en Puerto Rico, donde a consecuencia de Ley 53, conocida como la Ley de Mordaza<sup>482</sup>, se ilegalizó la advocación pública de la independencia al igual que cualquier símbolo asociado con la independencia, entre ellos la bandera.

Los comentarios Traba sobre Carlos Irizarry aludían al eclecticismo que criticó la autora en el primer ensayo del libro, *Arte puertorriqueño actual: La apoteosis del eclecticismo*.<sup>483</sup> En su escrito produjo la ilusión de que Irizarry estaba trabajando en dos vertientes estéticas, el arte comprometido de las gráficas que apuntan a la Guerra de Vietnam y las ambientaciones. Como bien se ha comentado en esta tesis, el artista no trabajó las obras al mismo tiempo, sino que fue evolucionando su trabajo vanguardista de corte *hard-edge* a un trabajo informado por el pop donde creó obras con comentarios sociales.

---

<sup>480</sup> Traba, “¿Qué hace el nuevo arte en Puerto Rico?”, 114.

<sup>481</sup> Traba, “¿Qué hace el nuevo arte en Puerto Rico?”, 115.

<sup>482</sup> Firmada en 1948. El representante Leopoldo Figueroa, un legislador anexionista, apadrinó este nombre.

<sup>483</sup> En este corto ensayo Traba criticó la falta de coherencia y calidad en la escena de arte puertorriqueña: la variedad de estilos en el arte local, la calidad de la crítica de arte, las colecciones privadas y la selección de obras en las galerías. Rafael Rivera García publicó el único artículo encontrado hasta el momento, donde se criticó las posturas de la autora. Consulte a: Rafael Rivera García, “Crítica a una crítica: carta abierta a los admiradores de Marta Traba,” *Artes Visuales*, 1971, 24.

Casi al final del texto, Traba se refirió nuevamente al texto de Jacobs y al *grupo way out*. De ellos dijo:

*Sin embargo, aunque estas obras resulten del todo extrañas a la comunidad puertorriqueña, sus autores son quienes mejor encajan en la cuadrícula trazada desde el imperio para el uso de sus colonias reales y potenciales. Si es a ellos a quienes se los coloca con aplauso en el 'way out'; si la colección del Chase Manhattan Bank acepta sus obras, es porque el Imperio no es tan estúpido como para recoger la escoria que sirve de pretexto a las empresas menores para abrir galerías y fomentar la 'cultura' local; se los señala porque realizan los mejores trabajos técnicos, porque son refinados y de indiscutible buen gusto; representan el ejemplo irrefutable de que hasta los nativos pueden salir, con capacidad técnica y espíritu imitativo, del oscurantismo cultural en que yacen*<sup>484</sup>.

Traba puso el dedo en la llaga, y tal como condenó a aquellos artistas que imitaban la estética social realista mexicana, condenó a los vanguardistas por su espíritu imitativo. Si bien condenó a los vanguardistas por ser imitadores y asimilados culturales, no expuso un factor determinante en el trabajo de estos artistas: su crianza y formación artística en la ciudad de Nueva York. Mercado, López de Victoria e Irizarry se educaron en las artes fuera de Puerto Rico. Por ende, su contexto artístico más cercano eran sus homólogos estadounidenses, quienes exploraban nuevos lenguajes estéticos como reacción al expresionismo abstracto de la generación previa.

A pesar de que Traba estuvo solo año y medio en la Isla, produjo un acervo de publicaciones: cuatro libros, nueve artículos en revistas locales (como *Zona de Carga y Descarga*; *Artes Visuales* y *Sin Nombre*) y varios artículos en la prensa. Tras su partida en 1971, regresó a la Isla en varias ocasiones, para las bienales y para presentar su libro en 1976. Fue embajadora internacional de la obra de Myrna Báez y Francisco Rodón, logrando exhibiciones de ambos en salas internacionales. No cabe duda del impacto que tuvo Traba en la historia del arte en Puerto Rico. Sus textos y sus conferencias como profesora de la Universidad de Puerto Rico moldearon el acercamiento al arte de Puerto Rico como un equivalente al asunto de la identidad. Sus discípulas, las historiadoras de arte Teresa Tió, Marimar Benítez y Margarita Fernández Zavala, redactaron los pocos tomos de historia de arte existentes en Puerto Rico, tomando como referencia las posturas de su profesora. El rechazo a la vanguardia en el texto de Traba, conllevó una censura y posterior

---

<sup>484</sup> Traba, "¿Qué hace el nuevo arte en Puerto Rico?," 117.



omisión en la historia del arte local, asunto que se analizará en el séptimo capítulo de la tesis.<sup>485</sup>

### 5.3 Polémicas del cuerpo: el erotismo en la vanguardia

A finales de la década de los sesenta y principios de los setenta, Julio Micheli dejó de lado la pintura y comenzó a desarrollar trabajos dentro de los conceptos del arte-objeto, que el artista denominó *Rellenos*. Esta serie se realizó en colaboración con su esposa Ramonita Ruiz Torres, quien aportó conocimientos de costura y creación de patrones. Las piezas se realizaron en materiales/textiles livianos. Se rellenaban con espuma de goma (material que también utilizó en sus cajas) y luego el artista las intervenía con pintura. Se exhibían en forma de almohadillas colgantes. Las formas que produjo incitaban una experiencia sensorial y erótica, como bien comenta el artista y crítico de arte de *The San Juan Star*, Félix Bonilla Norat: "They had quite suggestive shapes, were quite open and quite sensuously touchable"<sup>486</sup>.

Lo sugestivo de las formas es evidente, por ejemplo, en la obra *Sauro I* (1969, Fig. 141), una pieza de orientación vertical. La forma obtenida por las costuras que dividen el cojín en tercios remite a la zona púbica de la mujer. En el tercio central de la pieza, el artista incluyó una hilera de protuberancias en forma triangular, similar a las placas óseas encontradas en la espalda de lagartos, como sugiere el título de la pieza.<sup>487</sup> El contraste de sensaciones y referencias al observar las obras aporta humor intrínseco a la obra de

---

<sup>485</sup> Tras su repentino fallecimiento en 1983, sus discípulas y admiradores publicaron ensayos sobre la importancia de su estadía en la Isla. Consulte a: José Antonio Torres Martinó, "Marta Traba: la vigilia por Puerto Rico," *Sin Nombre*, enero-marzo, 1984, 117-22; Marimar Benítez, "Apuntes sobre los escritos de Marta Traba en Puerto Rico," *Sin Nombre*, enero/marzo, 1984, 123-26; Margarita Fernández Zavala, "Marta Traba: una mujer que nos vio como nosotros no nos hemos podido ver," *Plástica*, 1985, 13-16. Como se puede ver, se han escritos varios elogios sobre Traba y sus escritos sobre el arte en Puerto Rico. No obstante, poco se ha publicado como cometarios críticos sobre el legado de Traba en la Isla. Nelson Rivera hizo un intento de esa índole, unos comentarios sobre un texto inédito de Traba enfocado en cuatro artistas puertorriqueños. Consulte a: Nelson Rivera, *Releer a Marta Traba: Reflexiones sobre 'Cuatro pintores puertorriqueños'*, Con Urgencia: Escritos sobre arte puertorriqueño contemporáneo, (San Juan, PR: Editorial Universidad de Puerto Rico, 2009), 229-334.

<sup>486</sup> Bonilla Norat, "Micheli & Rodríguez," 9.  
Félix Bonilla Norat (1912-1992) fue el crítico de arte de *The San Juan Star* desde 1974 al 1987.

<sup>487</sup> Sauro del latín, lagarto o culebra. Micheli fue estudioso de las ciencias naturales. De hecho, publicó artículos sobre sus hallazgos en la disciplina de la entomología. En 2010, el Museo de Arte de Ponce organizó la exhibición *Julio Micheli: Coleópteros de Puerto Rico*, en la cual se exhibió la extensa colección de coleópteros de Micheli junto a los dibujos científicos que realizó. El mismo año se publicó el libro-catálogo *Longicornios de Puerto Rico*, una publicación de los dibujos de Micheli acompañados de la descripción científica de cada longicornio.

Micheli. El artista comentó: “Intento presentar imágenes desconcertantes, en ocasiones cómicas, siempre enigmáticas. Un mundo de soledad, misterio y silencio”<sup>488</sup>. La serie de rellenos se exhibió en la muestra colectiva de los miembros de la facultad de la Universidad Católica de Ponce, *FACULTAD '71*.<sup>489</sup> Las obras de Micheli bien pueden haber respondido a los trabajos similares con materiales blandos que se presentaron a partir de los sesenta fuera de Puerto Rico, como los de Claes Oldenberg en EEUU y Marta Minujín en Argentina. Igualmente, se asocian con la abstracción excéntrica, término que acuñó la crítica de arte Lucy Lippard en 1966 para describir un grupo de artistas cuyo trabajo: “[...] is more allied to the nonformal tradition devoted to opening up new ideas of materials, shape, color, and sensuous experience. It shares Pop Art's perversity and irreverence”<sup>490</sup>.

Contemporáneos a los rellenos de Micheli, aparecen los lienzos estructurados de la artista cubana Zilia Sánchez. Ella disfrutó de una carrera prolífica en Cuba, donde exhibió en varias ocasiones con el grupo de arte abstracto Los Once y en otras exhibiciones fundamentales en la década de los cincuenta en la historia de arte contemporáneo de Cuba. A finales de 1960, Sánchez se trasladó a la ciudad de Nueva York, donde formó parte de un grupo de exiliados cubanos que huyeron del régimen castrista. En 1965, exhibió, en el Museo de la Universidad, un conjunto de obras en donde experimentaba con una variedad de materiales y texturas con preocupaciones afines con el estilo informalismo español.<sup>491</sup> Cinco años más tarde, Sánchez regresó al Museo de la Universidad con una propuesta nueva titulada *Estructuras en secuencia*<sup>492</sup>. Las piezas, descritas por la propia Sánchez como

---

<sup>488</sup> Julio Micheli, *Julio Micheli en FACULTAD 71*, (Museo de Arte de Ponce Facultad de Bellas Artes del Colegio de Artes y Ciencias Universidad Católica de Puerto Rico, 1971), n.p.

<sup>489</sup> En esta muestra participaron: Sister Flora Brennan, Ana Basso, Ángel Salamanca, Tomás García. Las piezas de Micheli no se han vuelto a exhibir desde el 1971.

<sup>490</sup> Lucy Lippard, "Eccentric Abstraction," en *Changing: Essays in Art Criticism* (New York: E.P. Dutton & Co., Inc., 1971), 99.

Pilar Gómez Bedate redactó un artículo para *revista de arte / the art review* n°. 4, donde discutió varios artistas internacionales que trabajaron un estilo asociado la escultura blanda: el arte inflable. Tres años más tarde, en diciembre de 1973, el Museo de la Universidad de Puerto Rico exhibió seis esculturas inflables del artista R. Martel. Esto evidencia un conocimiento de las tendencias actuales vanguardistas de parte de los artistas puertorriqueños. Consulte a: Jesse A. Fernández, "R. Martel," *The San Juan Star*, 23 de diciembre de 1973, Sunday San Juan Star, 8-9.

<sup>491</sup> En julio de 1965, Sánchez presentó 25 obras en el Museo de la Universidad.

<sup>492</sup> Se exhibieron ocho lienzos estructurados: *Estructura #1 A – B – C*; *Estructura #2*; *Estructura #3*; *Estructura #4*; *Estructura #5*; *Estructura #6*; *Estructura #7*; *Estructura #8* y cuatro serigrafías. En julio del

“módulos infinitos”, eran lienzos estructurados tridimensionales trabajados en serie para poder construir una variedad de configuraciones.

Los lienzos de mediano y gran formato que Sánchez presentó en el Museo de la Universidad eran de paleta limitada: blanco, negro y tonos grises. A pesar de la paleta neutral, las líneas curvas de los lienzos tridimensionales se convertían en vulvas, pezones y senos. En el políptico *Estructura no. 8* (1968, Fig. 142) la artista organizó siete lienzos verticales de forma horizontal. Compuesto de tres módulos distintos, las formas sugestivas de los relieves, al igual que las sombras que crean sobre la superficie de la obra, aluden al cuerpo femenino. Al fondo de la sala, Sánchez exhibió el políptico monumental *Estructura no. 6* (1969-70, Fig. 143). La pieza era un díptico compuesto por dos lienzos pintados en gris oscuro con relieves idénticos en forma, pero con la estructura invertida. La artista pintó una forma curva negra, dirigida por los volúmenes creados por los relieves circulares en el centro de la composición. La forma de la composición sugiere un acercamiento extremo a la vulva.

A la vez, la experiencia del espectador con los lienzos ondulados y sugestivos de Sánchez recuerdan las posturas de Lippard en su escrito de *Eros Presumptive* de 1967. Lippard comentó sobre inferencias sexuales en las formas biomorfas de los surrealistas: “Visceral shapes do induce a physical identification in most viewers. ‘Body ego’, and narcissism, are implicit in the erotic. Isolation of the caressability, the sensuous attraction (or repulsion) of the form from its particular biological function or anatomic placement frees that form from limited meaning [...] The experience provokes may relate to, but is not dependent upon the realistic or symbolic origins of the form”<sup>493</sup>. Por ende, la referencia a lo físico provocada por la forma de los objetos, en el caso de Sánchez, por las ondulaciones, tiene un efecto erógeno en el público que los observa.

---

mismo año, Sánchez presentó su trabajo en la Sarduy Gallery en Nueva York. Llevaba explorando esas formas y preocupaciones estéticas desde el 1967.

La artista obtuvo un premio del Instituto de Cultura Hispánica, que le permitió viajar a España en 1957 para continuar sus estudios, debió haber visto obras de los españoles informalistas durante esa estadía. Para más sobre la vida y obra de Sánchez, consulte a: Vesela Sretenovic, *Zilia Sánchez: Soy Isla* (New Haven: Yale University Press, 2019).

La influencia del minimalismo es evidente en la obra de Sánchez, no obstante, la artista declara que no conoció personalmente a los artistas, pero si conoció sus obras en sus ocasionales visitas a las galerías neoyorquinas.

<sup>493</sup> Lucy Lippard, "Eros Presumptive," *The Hudson Review* 20, no. 1 (primavera 1967): 94.

Esa fue la experiencia de su amigo, el autor cubano Severo Sarduy, quien redactó el corto ensayo titulado *Las 'topografías eróticas' de Zilia Sánchez* incluido en el opúsculo de la muestra. Sarduy elaboró el argumento sobre la ilusión de la pintura entrelazado con una metáfora de la piel, desnudez y topografía del cuerpo femenino en sintonía con los lienzos ondulantes de Sánchez. Al final del texto, Sarduy argumentó que, a simple vista, el trabajo de Sánchez puede asociarse con el minimalismo de John McCracken, Robert Morris, etc. No obstante, este tipo de arte “renuncia ostensiblemente al erotismo”<sup>494</sup>. La obra de Sánchez rompe con la frialdad del *shaped canvas* que trabajaron los artistas estadounidenses, cuyos lienzos angulares y de colores saturados, aludían a la era espacial.<sup>495</sup>

La obra de Sánchez tuvo gran acogida crítica, dado a que, tanto Ernesto Jaime Ruiz de la Mata, como Antonio Molina, elogiaron el nuevo cuerpo de trabajo de la pintora. Ruiz de la Mata trazó el concepto de la serialidad en la historia del arte, desde Mondrian, Klein, Warhol, Albers, Stella, Rauschenberg y Lichtenstein, entre otros. A pesar del enfoque en la serialidad y modularidad de las obras, el texto de Ruiz de la Mata parecía continuar con la erotización del lienzo que propuso Sarduy. La descripción detallada de las obras y sus varias configuraciones, reveló un lenguaje asociado al cuerpo femenino, “sensual roundness of a woman’s breast [...] pointed-nipple relief [...]”<sup>496</sup>. Por otro lado, la reseña

---

<sup>494</sup> Severo Sarduy, *Las topografías eróticas de Zilia Sánchez* (Río Piedras Museo de la Universidad de Puerto Rico, 1970), n.p.

Curiosamente, la lectura erótica se la da Sarduy, según relevó la artista en una entrevista reciente: Zilia Sánchez (ZS): I read so many books on sexuality, eroticism, and communication. And then, one day, Severo came to visit and whispered: ‘Those are tetas (boobs) – you did breasts, Zilia!’ That’s why I started to use ‘Eros’ in my titles.

Vesela Sretenovic (VS): Before that, you didn’t think that way?

ZS: No, they were mountains to me.

Énfasis de la autora. Su obra, en ese momento, se asociaba más con las preocupaciones del arte cubano del momento, la topografía y el paisaje de la isla de tuvo que abandonar.

Vesela Sretenovic, "In Retrospect: Talking with Zilia Sánchez," en *Zilia Sánchez: Soy Isla*, ed. Vesela Sretenovic (New Haven: Yale University Press, 2019), 22.

<sup>495</sup> Por su parte, como bien comentó la comisaria Vesela Sretenovic, la obra de Sánchez se asimila más al trabajo del italiano Agostino Bonalumi, que se distanció de la geometría e incursionó en las formas curvas inspiradas en los lienzos tajados de Fontana. En su escrito, Sretenovic enfatizó que Sánchez y Bonalumi trabajaron las formas curvas en el lienzo estructurado de manera independiente. No obstante, falló en mencionar que Bonalumi trabajó y exhibió su obra en la Galería Bonino en Nueva York en 1967, cuando Sánchez aun residía en la ciudad. La galería fue fundada por la pareja argentina Alfredo y Fernanda Bonino en 1963 y se convirtió en un espacio para la vanguardia latinoamericana e internacional. Una revisión del cuerpo de trabajo de ambos evidenció un claro conocimiento de su trabajo. Ambos artistas crean obras con composiciones similares y emplean la misma paleta de color.

<sup>496</sup> Ernesto Jaime Ruiz de la Mata, "Zilia Sánchez," *The San Juan Star*, 20 de septiembre de 1970, The Sunday San Juan Star Magazine, 8-9.

de Molina propuso una mirada y un lenguaje más conservadores hacia la obra de Sánchez. En su escrito Molina se dedicó a distanciar la obra del minimalismo y la intentó asociar con la metafísica. Utilizó un lenguaje más poético, haciendo referencias tanto a cuerpos cósmicos y a “telas-carnes que parecen que respiran en una expresión sensual, callada, de gran armonía, pero llena de vitalidad”<sup>497</sup>. Contrario a Ruiz de la Mata, Molina no hizo referencia a partes específicas del cuerpo femenino, sino que describió las obras como sensuales, oníricas, eróticas y se refirió a ellas como paisajes lunares.

Marta Traba, en su artículo *El erotismo y la comunicación*, argumentó que el erotismo es la manera más eficiente para reconectar al humano moderno con la realidad. Dedicó un párrafo a discernir las diferencias entre pornografía –un producto del mercado– y erotismo, que describió como una estructura artística. Al igual que otros críticos, elogió la obra de Sánchez por su proeza técnica, su depuración y síntesis de diseño, pero manteniendo una cualidad que remite a lo carnal. Traba argumentó que las formas de Sánchez sugieren “erecciones y excavaciones” del cuerpo que logran una “connotación rítmica del tema sexual”. Traba culminó su ensayo sobre la artista diciendo: “En esta esterilidad progresiva del panorama actual del arte, dominado por el silencio gesticulante de las vanguardias, obras como la de Zilia Sánchez certifican la cuestionada necesidad del arte como con una fuerza irrevocable”<sup>498</sup>.

A pesar de la crítica positiva que recibió Sánchez por sus lienzos estructurados, la artista se mantuvo al margen de la escena de arte en Puerto Rico, exhibiendo sus pinturas en pocas ocasiones.<sup>499</sup> Durante la década del setenta, se desempeñó como diseñadora gráfica de la revista literaria *Zona de Carga y Descarga*. No fue hasta 1979 que presentó su tercera muestra individual en Puerto Rico, esta vez en la Liga del Arte, donde ejerció como profesora de pintura. Esta muestra, nuevamente, obtuvo un gran apoyo de la crítica

---

<sup>497</sup> Antonio Molina, "Zilia Sánchez y su obra," *El Mundo*, 13 de septiembre de 1970, Puerto Rico Ilustrado, 17.

<sup>498</sup> Marta Traba, "El erotismo y la comunicación," *Zona de Carga y Descarga* 1, no. 2 (noviembre - diciembre 1972): 11.

<sup>499</sup> En la década del setenta participó en las primera tres ediciones de la Bienal de San Juan con obras serigráficas. Tuvo una exhibición individual en 1973 en una residencia privada en el municipio de Carolina. Participó en dos exhibiciones colectivas, en 1975 y 1978, en la Galería María Rechany y el Cuarto Salón de la UNESCO. En esta muestra, Sánchez obtuvo el premio de primer lugar en pintura, por su obra *Topografía Erótica I*. Para más, consulte a: Félix Bonilla Norat, "Signs of the times at the UNESCO Salon," *The San Juan Star*, 29 de enero de 1978, The Sunday San Juan Star, 8-9.

en la Isla. Ruiz de la Mata resaltó, de nuevo, el erotismo en las formas ondulantes de los lienzos, comentando:

In her recent works, what is more appealing in her anatomical tectonics is their eroticism. How she constructs these sensuous [sic] forms is as irrelevant as how much corsetting and buttressing brought about Lillie Langtry's 38-18-38 magnificence. In some of these, the curvaceous tautness of the stretched shaped canvases suggests firm young breasts with hard pointed nipples, as if two intertwined bodies were embracing, with the lyric enticement of David Hamilton's young nudes<sup>500</sup>.

Al igual que en el escrito de Traba, la alusión a las zonas erógenas en los lienzos de Sánchez remite a la experiencia carnal, exaltando la sensualidad y sexualidad inherentes en los lienzos de Sánchez.

Hasta recientemente, Sánchez había trabajado casi en el anonimato. En 1991, el Museo Casa Roig en la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Humacao, exhibió una modesta retrospectiva de Sánchez. El catálogo de la muestra incluyó un ensayo biográfico por la historiadora de arte Margarita Fernández Zavala y la reimpresión del texto de Traba. En 2018, la Phillips Collection de Washington DC organizó la exhibición *Soy Isla*, una ambiciosa retrospectiva de la artista. Finalmente, la obra de Sánchez se investigó y se contextualizó, no solo en el ámbito puertorriqueño / cubano, sino que el catálogo-libro que se publicó incluyó innovadoras propuestas en torno la obra de la artista.<sup>501</sup>

Si la obra de Sánchez hace alusión al cuerpo de forma abstraída, estilizada y erotizada, el trabajo de Suzi Ferrer (neé Suzan Nudelman) destacó por sus dibujos grotescos en los cuales exageraba los genitales, masculinos y femeninos, y la representación explícita y humorística del cuerpo humano.<sup>502</sup> Ferrer, nativa de la ciudad de Nueva York, estudió arte en la Universidad de Cornell y se trasladó a Puerto Rico en 1965, donde tuvo una carrera artística activa durante su estadía en la isla hasta 1975.<sup>503</sup> Sus

---

<sup>500</sup> Ernesto Jaime Ruiz de la Mata, "Purely Decorative? Why Not?," *The San Juan Star*, 4 de noviembre de 1979, *The Sunday San Juan Star Magazine*, 15.

Cabe destacar, que, para esta reseña, Ruiz de la Mata incluyó 3 párrafos que publicó originalmente en la reseña que publicó en 1970, con leves actualizaciones.

<sup>501</sup> La exhibición se presentó en Phillips Collection, en el Museo de Arte de Puerto Rico y en el Museo del Barrio.

Consulte a: Sretenovic, *Zilia Sánchez: Soy Isla*.

<sup>502</sup> La autora del escrito está trabajando en la primera muestra retrospectiva de Suzi Ferrer, pautada para presentarse en el Museo de Arte y Diseño de Miramar (MADMi) en otoño de 2020.

<sup>503</sup> Suzi Ferrer participó en las siguientes muestras colectivas: Exhibición colectiva (Ateneo Puertorriqueño, 1965); Experimentos serigráficos del Taller del ICP (1966); IBEC (1966); Suzi Ferrer, Harold Jacobs y



obras tempranas hacen referencia al *art brut* y a su creador Jean Dubuffet, pero, en la década de 1970, debido a la estrecha relación con los artistas experimentales en Puerto Rico y Nueva York y a la influencia de textos de teoría feminista de la época, comenzó un cambio en su producción artística.

Ferrer presentó su tercera exhibición individual, en La Casa del Arte en 1971, titulada *Plarotics*, una palabra compuesta por platónico y erótico, dos conceptos centrales en todas las relaciones entre hombre-mujer, según la propia artista.<sup>504</sup> La muestra marcó el comienzo de su incursión en la instalación, que continuó explorando hasta su partida en 1975. En *Plarotics* (1971, Fig. 144), Ferrer creó una mampara cuadripartita de paneles dobles de acrílico, intervenidos por dibujos antropomorfos y ondulantes. Ferrer dibujó con tinta de acetato negra el lado interior de los paneles. La mampara explora la transparencia y la sobreposición de imágenes, ejercicio que continuó desarrollando en sus trabajos creados en la década del setenta. Ferrer exhibió dos serigrafías y 48 dibujos sobre papel que continuaban con la temática de amor y la estética de dibujos en el biombo colgados sobre las paredes de la galería.<sup>505</sup> La figura antropomorfa es constante en la obra de Ferrer. No obstante, en esta pieza, Ferrer comenzó a incorporar en sus figuras genitales masculinas y femeninas. Según ella, el cuerpo y sus genitales son en realidad elementos de diseño. Por ello exagera y alarga las extremidades para complacer la composición. Su intención, por tanto, no era crear cuerpos eróticos y sexuales.

---

Robert Koffler (MAP, 1967); Portfolio Gráfico de Puerto Rico (1973); Artistas puertorriqueñas (La Galería, 1974), Muestra inaugural (CNA, 1974). Sus exhibiciones individuales fueron en La Casa del Arte en 1966, 1969 y 1971. Exhibió en dos ocasiones en WestBroadway Gallery en Nueva York, en 1971 y 1973.

<sup>504</sup> Después de 9 años bajo la dirección de Ketty Rodríguez, La Casa del Arte cerró sus puertas en octubre de 1970. En febrero de 1971, la galería se reinauguró bajo nueva administración: Juanita E. Martínez, su esposo Peter E. Martínez y el director de Galería Las Antillas, Jean-Claude Castera. Ketty Rodríguez continuó laborando como marchante independiente. Para más consulte a: Antonio Molina, "Arte en Puerto Rico: La reapertura Casa del Arte," *El Mundo*, 13 de febrero de 1971, Espectáculos, 10A. Ernesto Jaime Ruiz de la Mata, "La Casa del Arte Reopens with a Group Show," *The San Juan Star*, 14 de febrero de 1971, The Sunday San Juan Star Magazine, 12-13. Ernesto Jaime Ruiz de la Mata, "Dealing with Ketty," *The San Juan Star*, 3 de diciembre de 1972, The Sunday San Juan Star Magazine, 10-11.

<sup>505</sup> Las serigrafías fueron exhibidas posteriormente en la BSA de 1972, los títulos *Ream Clean* y *Oh Sensuous Woman Oh*. Algunos de los títulos de los dibujos expuestos: *Sexy-Oozy-Goozy*; *Green Penis*; *Weakness is a Sin*; *Eleven-Smooch-ockey*; *One-Yes-No-Stop-Go-Go*; *Happiness Happiness Happiness*; *Miss America*. Como bien comenta Ruiz de la Mata, los títulos revelan su humor lúdico.

Tanto *Plarotics* como *Nudelman Alterpiece* se exhibieron en WestBroadway Gallery en Nueva York en 1973. En *Nudelman Alterpiece*, Ferrer exploró la relación entre la intensa devoción católica y la represión sexual. La pieza consistía en cinco cajones fabricados en plexiglás, intervenidos por los cuatro lados con dibujos, titulados *The Coming of Christ*; *Saint Sebastian*; *Saint Theresea of Jesus*; *The Temptation of Saint Anthony* y *Saintly States of Mystic Dreams*.

La cobertura mediática por la prensa del país fue sobresaliente y los tres periódicos nacionales le dedicaron amplios reportajes. *The San Juan Star* publicó la extensa entrevista que le hizo Ernesto Jaime Ruiz de la Mata, que describió la obra como “a cosmos where the blatancy of humorously sexual accouplements and undisguised genitalia are presented with the same innocence as the primeval apple of our mythical forebears”<sup>506</sup>. Ruiz de la Mata destacó la belleza física de la artista, al igual que la impecable ejecución del medio y el contenido de las piezas. No fue la primera vez que se hicieron comentarios sobre la belleza física de Ferrer. En 1967, el crítico estadounidense Jay Jacobs publicó en su controversial artículo sobre el arte en Puerto Rico: “[...] a talented but immature collagist who has yet to produce a piece as good looking as the one engineered by her parents”<sup>507</sup>. Curiosamente, el halago a la apariencia física de Ferrer sale a relucir en las reseñas de sus exhibiciones, dato que no se menciona en las de otros artistas.

Según Ruiz de la Mata, la exhibición se promovió como una nueva colección de trabajos que giraban alrededor del amor y, por ende, el acto sexual. La entrevista de *The San Juan Star* presentó a Ferrer como una mujer de avanzada, abierta a las conversaciones sobre la liberación sexual, no solo de la mujer, sino de la sociedad puertorriqueña. La artista reveló su frustración entre su plena liberación interna y las normas de la sociedad. La muestra fue el vehículo para representar la dicotomía conflictiva que atravesaba la sociedad en ese momento. Más aún, Ferrer entreveía aprehensión de exhibir su trabajo en la Isla debido a la mirada conservadora del público. Comentó:

This is particularly difficult theme here in Puerto Rico [...] I think people here are a bit more uptight about sexual relationships than in the states, or maybe in Europe. The feeling is different, people there are just a bit more free. I say that in terms of art, and not necessarily in terms of people's private practices. I'm talking about 'art'. Erotic art. There has been exhibits of erotic art all over the place in Europe and in the United States. But, has there been anything here except Julio Rosado del Valle's show? That caused an absolute sensation. A thousand people showed up for the opening...<sup>508</sup>

Ferrer alude a los dibujos eróticos de Rosado del Valle que fueron censurados por la administración del Museo de la Universidad a finales de 1970, pero que meses más tarde se exhibieron en la Galería El Morro. Confiesa que, según su definición de erótico -aquello

---

<sup>506</sup> Ernesto Jaime Ruiz de la Mata, "Suzi Ferrer," *The San Juan Star*, 19 de septiembre de 1971, Sunday San Juan Star Magazine, 10.

<sup>507</sup> Jacobs, "Art in Puerto Rico," 26.

<sup>508</sup> Ruiz de la Mata, "Suzi Ferrer."

que crea el apetito o excitación sexual-, sus trabajos no los consideraba eróticos. No obstante, al utilizar genitales en sus composiciones, tanto de hombres como de mujeres, los catalogaron como tales.

En la entrevista que se publicó en *El Nuevo Día*, Ferrer declaró sobre la influencia de la exploración de la sexualidad en su obra. La reportera le preguntó si otras mujeres artistas en Puerto Rico trabajaban el tema, a lo que Ferrer respondió:

Que yo sepa aquí hay muy pocas mujeres pintoras y últimamente no te puedo decir qué es lo que está pasando en las mujeres artistas de Puerto Rico porque no he visto nada [...] hay otros países, sí en que las mujeres han hecho trabajos eróticos. Niki de Saint-Phaill [sic] ha hecho mujeres grotescas, enormes, y ha hecho en colaboración con dos europeos, una mujer enorme donde la gente podía entrar y algo tenía que ver con el parto [...] También Marysol [sic], una pintora venezolana que trabaja en Nueva York, ha usado objetos que por su configuración, por ejemplo la botella de Coca-Cola, los ha usado como símbolo erótico. Hay muchas mujeres trabajando en esto, pero no en Puerto Rico<sup>509</sup>.

Si la entrevista con Ruiz de la Mata presentó a Ferrer como una mujer bella, talentosa y en plena liberación sexual, el artículo de *El Nuevo Día* presentó a las realidades y dificultades de ser mujer artista en la Isla y trabajar los temas que explora.<sup>510</sup> Insinúa la hipocresía en las artes, en particular cómo al hombre artista no le cuestionarían la razón por la cual produce tales imágenes, mientras que a las mujeres las tildan de transgresoras: “[...] yo no he tratado de ser atrevida ni romper barreras, no, nada de eso. Esto es puramente una expresión personal. Al hombre se le ha permitido expresar las locuras que se ocurren usar como arte. En la mujer se ve como una cosa rara”<sup>511</sup>. Esta pieza estableció a Ferrer como una figura feminista, algo que luego explotó en *Portrait in Six Dimensions*. Sin embargo, a pesar de la amplia cobertura mediática que recibió su exhibición individual, es una pieza poco vista y estudiada hasta el momento.

---

<sup>509</sup> Darcia Moretti, "Suzy Ferrer," *El Nuevo Día*, 11 de septiembre de 1971, 10.

Suzi se refería a la obra escultórica e instalación *Hon* (1966), que presentó la artista Niki Saint Phaille en el Moderna Museet of Stockholm. La escultura tiene la forma de una gigantesca mujer embarazada, acostada boca arriba con las rodillas levantadas y los talones plantados. Los espectadores podían entrar en la figura a través de la abertura vaginal, del tamaño de una puerta. Una vez allí, se encontraban que el cuerpo femenino funcionaba como un parque de diversiones.

<sup>510</sup> Se debe aclarar, que el artículo de *El Nuevo Día* también comenzó describiendo la belleza física de Ferrer y la apariencia física al momento de la entrevista. Ferrer fue seleccionada en dos ocasiones como una de las diez mujeres mejores vestidas por el *The San Juan Star*. Para más, consulte a: Penny Maldonado, "Suzy Ferrer," *The San Juan Star*, 7 de diciembre de 1968, S8. Penny Maldonado, "Best Dressed Women Honored at a Cocktail Party," *The San Juan Star*, 19 de diciembre de 1968, 64-65.

<sup>511</sup> Moretti, "Suzy Ferrer," 10.

Ferrer participó en la muestra *Artistas puertorriqueñas* de 1974, presentada en La Galería. Expuso la pieza *Wonder Woman* (1974, Fig. 145), una alusión a la condición de la mujer en su época.<sup>512</sup> Ferrer recurrió nuevamente al acrílico transparente como soporte, pero en esta pieza utilizó una pieza acrílica semi-esférica. Ferrer intervino el soporte de manera similar a las piezas discutidas anteriormente, con particular interés en el diseño y la sobreposición de figuras en las capas. Esta pieza, con clara referencia a la cultura popular, ubica en el centro de la composición a la superheroína *Wonder Woman* y una divisa amarilla donde se lee “Fight of the Century, Sigmund v. Wonder Woman”<sup>513</sup>. La pieza explora los conceptos psicológicos que moldearon la personalidad y génesis de la heroína, al igual que las implicaciones sexuales de la representación visual de la semidiosa. Pero, además, la propia ondulación del soporte remite al cuerpo femenino. A pesar de que la crítica publicada en *The San Juan Star* no fue favorable para la muestra, destacaron la pieza de Ferrer como la mejor.<sup>514</sup>

Ese mismo año participó en la exhibición inaugural del Centro Nacional de Arte (CNA)<sup>515</sup>, con una pieza titulada *Juegos*. En esta instalación, la artista exploró como los deportes competitivos son mecanismos para descargar energías sexuales y agresivas. Para eso, Ferrer creó diez *cut-outs* en paneles de madera de siluetas de figuras masculinas presentadas en poses que refieren a distintos atletas: boxeador, futbolista, karateca, pesista, árbitros, entre otros. Las siluetas eran de tamaño real, de pie (*freestanding*), enumeradas, nombradas, con extremidades distorsionadas e intervenidas individualmente con los dibujos de línea orgánica, números, palabras y frases (Fig. 146). Las figuras masculinas se desplegaron en la sala de exposición, obligando al espectador a transitar alrededor de los cuerpos, descritos por la artista: “These men are parodies of the sportsman, turning him into a narcissistic ‘macho’. The competition is for self enhancement; exhibitionism and

---

<sup>512</sup> La muestra presentó una selección de dibujos y gráficas en pequeño formato de: Consuelo Claudio, Maritza Dávila, Suzi Ferrer, Gloria Florit, Susana Herrera, Isaura Mergal, Ángeles Molina, Doris Pérez, María E. Somoza y Josefina González.

<sup>513</sup> Alude al creador de la mujer maravilla, el psicólogo y feminista estadounidense William Moulton Marston.

<sup>514</sup> Jesse A. Fernández, "Puerto Rican Women," *The San Juan Star*, 12 de mayo de 1974, *The Sunday San Juan Star Magazine*.

<sup>515</sup> El CNA era una institución sin fines de lucro fundada en colaboración con el Padre Venard Kanfush, entonces administrador de la Orden de Padres Capuchinos en Puerto Rico, Carlos Irizarry y otros artistas de la nueva generación.

egocentrism are primary [...] The pose, the gesture, the physique, is the totality of these men. They are defined by their games”<sup>516</sup>. A través de esta obra, Ferrer mostró su interés, no solo en las relaciones entre hombre y mujer y la sexualidad, sino en los roles de género.

#### 5.4 La nueva Galería Colibrí

Nos extraña que una galería exclusivamente de grabados, o casi exclusivamente de grabados, comience con una muestra de pintura cuando en Puerto Rico se ha destacado precisamente por su obra gráfica<sup>517</sup>.

El año 1973 marcó un cisma en el panorama cultural de la Isla que condujo a varias discusiones en torno del arte *avant garde* producido en Puerto Rico. El primer acontecimiento fue la apertura de la nueva sede de la Galería Colibrí. Los lectores recordarán que Marrozzini, director de Galería Colibrí, inauguró la galería en 1964, en un espacio subvencionado por el ICP. Este se dedicó a la promoción, apoyo y venta de obras gráficas tradicionales. La muestra inaugural de la galería fue una colectiva de gráfica puertorriqueña. Casi once años después, Marrozzini decidió trasladar la operación a una estructura colonial de dos plantas, con un espacio expositivo más amplio. El nuevo espacio contaba con un taller gráfico y una editorial, que producían carteles, serigrafías y catálogos para Colibrí.<sup>518</sup> Para la muestra inaugural de la nueva sede, Marrozzini contó con la comisaría de William S. Lieberman, comisario en el Museo de Arte Moderno en Nueva York, quien visitó colecciones privadas en la Isla e hizo una selección de pinturas de artistas latinoamericanos.<sup>519</sup> A ciertos miembros de la comunidad artística de San Juan les pareció una falta de consideración de parte de Marrozzini y, en una carta publicada en la revista *Avance*<sup>520</sup> bajo el título *Manifiesto por la defensa del arte puertorriqueño*, le

---

<sup>516</sup> Suzi Ferrer, Juegos, 1974, Archivo privado.

<sup>517</sup> "Manifiesto por la defensa del arte puertorriqueño," *Avance*, 7 de febrero de 1973.

<sup>518</sup> El director del taller gráfico de la Galería Colibrí estaba dirigido por José Luis Rochet, artista entrenado por Lorenzo Homar en el Taller de Gráfica del ICP. Avilio Cajigas era su asistente.

<sup>519</sup> Una de las primeras menciones de esta muestra se publicó en la entrevista que le hizo Ernesto Jaime Ruiz de la Mata a Luigi Marrozzini en diciembre de 1972. Marrozzini comentó que ideó el colectivo ya que ningún artista puertorriqueño estaba preparado para una exhibición individual. Decidió invitar a Lieberman para que se encargase de la selección de obras en colecciones privadas, como un tipo de homenaje a los pocos coleccionistas. Nunca mencionó que la muestra iba a ser exclusivamente de artistas latinoamericanos. Para más, consulte a: Ernesto Jaime Ruiz de la Mata, "Conversation with Luigi," *The San Juan Star*, 31 de diciembre de 1972, *The Sunday San Juan Star Magazine*, 10-14.

<sup>520</sup> Carlos Irizarry y Joaquín Mercado eran los directores de arte de la revista.

dejaron saber su desencanto con el cambio (Apéndice 18). La razón de la exclusión de artistas puertorriqueños fue determinada por el propio Lieberman, y según los firmantes de la carta/manifiesto, la razón fue porque no había obra de calidad por artistas puertorriqueños en colecciones privadas. En la misma edición de la revista publicaron la respuesta de Marrozzini, quien comentó que Lieberman no estaba buscando obras de artistas puertorriqueños. Este comentario cargado remite a la declaración de Carlos Irizarry en la entrevista con el crítico estadounidense Jay Jacobs en 1967, que el artista puertorriqueño no sabe a qué bando pertenece, al latinoamericano o al estadounidense.<sup>521</sup> Es evidente que, tras un gran esfuerzo de situar a Puerto Rico dentro del contexto latinoamericano con la BSJ, ser excluidos de una muestra latinoamericana tiene unas implicaciones más allá de las posturas artísticas.

En la carta de respuesta que redactó el artista Lorenzo Homar, se reveló el resentimiento que albergaban la Generación del 50 y los artistas figurativos con Marrozzini y la vanguardia local. Cabe destacar que en el momento en que Homar redactó esta misiva, la relación cercana que había tenido con Marrozzini había culminado por problemas económicos en torno a un portafolio gráfico *Tres estrofas de amor para una soprano* que se editó para Colibrí. Homar comentó:

Pero según San Juan se convertía en un 'swinging town' (big deal!) Marrozzini se fue creyendo que él representaba lo sumo en la sofisticación artística, el avante-garde [...] Su deseo en identificarse con los marchantes 'far out' de Nueva York, su propia personalidad, agradable, romana (aunque su perfil no lo garantizara). Todo fue cambiando, inclusive la manera de vestir y el peinado, y como el avante-garde de estos tiempos mediocres tiene por fuerza que representar la época, Luigi cayó en la trampa. Comenzó a inundarnos con aquella avalancha de 'genialidades' entre las cuales sólo de cuando en cuando habían cosas de verdadero valor. Pero creyó en lo que hacía, se abochornó del grabado puertorriqueño y perdió interés en desarrollarlo [...] La Galería Colibrí (por cierto, que ese nombre se lo dí yo) creó un nuevo público. Gente que aparece de noche como murciélagos, pero uno nunca los ve de día. Tengo entendido en que aquello no fue muy bien. Claro, cuando así era la cosa, le echaba la culpa a los puertorriqueños por ser incultos y mediocres 'y no saber de arte'. Y me atrevería a asegurar que los que hoy lo alaban, extranjeros y algunos puertorriqueños, y lo defienden sin estar bien enterados de lo que ocurre en Puerto Rico, esa gente no son coleccionistas y el arte sólo les interesa para pasar el rato y darse unos tragos<sup>522</sup>.

---

<sup>521</sup> Para más sobre el dilema del puertorriqueño considerando dentro del contexto latinoamericano o estadounidense consulte a: Basilio, "Notas de campo de 'una informante nativa'."

<sup>522</sup> Lorenzo Homar, "Lorenzo Homar: Responde a Marrozzini," *Avance*, 26 de febrero de 1973.

Queda evidente el desprecio hacia el *avant garde* por parte de uno de los más respetados artistas plásticos de la Isla. El sentimiento que expresa el artista de la Generación del 50 se convirtió en uno de los argumentos en contra de la vanguardia: el distanciamiento de un contenido arraigado a las preocupaciones ideológicas en la Isla porque adopta estéticas estadounidenses. La tendencia a asociar el arte *avant garde* con las preferencias del mercado de arte neoyorquino será una de las resistencias de algunos artistas en Puerto Rico<sup>523</sup>. No obstante, el fenómeno de arte vanguardista, ya sea pop, op, cinético, lienzos estructurados, arte no objetual o arte conceptual, se estaba manifestando por toda Latinoamérica en la década de los sesenta y setenta.

Marrozzini se convirtió el portavoz de la vanguardia en Puerto Rico a partir de la década de los setenta. Después de la controversia en torno a la exhibición inaugural, se publicó un anuncio en la revista *Avance* (Fig. 147) donde se daba a conocer los artistas presentados por la Galería Colibrí, todos artistas vanguardistas: Domingo López de Victoria, Joaquín Mercado, Rafael Ferrer, Carlos Irizarry y el cubano Agustín Fernández. Este anuncio marcó el cambio de enfoque en la Galería Colibrí, dejó al lado la venta exclusiva de gráfica, e incursionó en obras experimentales y vanguardistas. En el mismo número, uno dedicado a las artes y artistas de la Isla, los editores le piden a Marrozzini un escrito sobre la vanguardia local. El escrito, titulado *El arte de vanguardia en Puerto Rico*, reconoció el florecimiento de la vanguardia en la Isla, gracias al apoyo que recibieron los artistas locales y las visitas de artistas extranjeros en el RUM: “Aunque dudo que estas exposiciones hayan provocado los debidos efectos sobre el público, seguramente han estimulado a los pocos artistas de vanguardia locales”<sup>524</sup>. El haber hecho a Marrozzini el portavoz de la vanguardia trajo consecuencias con los artistas tradicionales de la Isla, como mostró Lorenzo Homar en la carta que envió a la revista *Avance*.

Al corto escrito de Marrozzini le acompañaron fotografías de obras de los artistas que representaba la galería. *Found object* (1972, Fig. 148) de Rafael Ferrer consistía en una colina pedrosa cubierta de malla ciclónica a la entrada de Mayagüez.<sup>525</sup> Ferrer unió el

---

<sup>523</sup> Fue la tesis de Traba en su escrito del 1971.

<sup>524</sup> Luigi Marrozzini, "El arte de vanguardia en Puerto Rico," *Avance*, 26 de marzo de, 1973, 52.

<sup>525</sup> Para construir el sistema de carreteras en la Isla, hubo que cortar algunas montañas. Para evitar que los desprendimientos de roca invadieran la carretera y causaran accidentes, se cubrieron los cortes con malla ciclónica. Según recuerda Stuart J. Ramos Biaggi, conducía hacia el municipio de Mayagüez con Ferrer, cuando este le pidió que detuviera el vehículo. Ferrer se bajó del vehículo y procedió a firmar la montaña, declarándola una obra de arte. A finales de la década del sesenta y principios del setenta Ferrer incorporó la malla ciclónica en sus ambientaciones y esculturas.



*objet trouvé* con el *land art*. Se incluyó documentación fotográfica de la exhibición de López de Victoria en el RUM, un collage titulado *Mediocridad* (1972) de Carlos Irizarry y el boceto de *Propuesta Isla Parque*, de Joaquín Mercado, en el cual proponía utilizar cinco satélites flotantes y un hábitat sintético para liberar la Isla (Fig. 149). Al final del texto, Marrozzini declaró su interés de presentar una colectiva de los artistas incluidos en el escrito.

Marrozzini logró organizar la muestra colectiva de los *avant garde* -la primera colectiva de instalaciones en la Isla-, que se promovió bajo el título *PRIMAVERA*<sup>526</sup>. Tanto el cartel como la invitación de la muestra mencionaban a cuatro artistas, pero, posteriormente, se incluyó a Suzi Ferrer y a Domingo García. Dejando claro que no se consideraban un grupo, sino amistades y colegas que compartían ciertas posturas sobre el arte, cada artista creó una pieza que invadiera el espacio expositivo. En la primera planta de la estructura, se ubicaron las piezas de Irizarry, Mercado, López de Victoria y Leder. Carlos Irizarry presentó su pieza, *Vida, Sexo y Muerte* (1973) que consistía en proyectar 120 imágenes de contenido erótico y sensual, al igual que imágenes de iconografía católica. Colocó en las paredes perpendiculares a la proyección, unos espejos para dar la sensación de estar sumergido completamente por imágenes reproducidas que, según Irizarry, simbolizan la fina línea entre el tabú religioso y el sexo.<sup>527</sup>

Domingo López de Victoria exploró la relación de los materiales encontrados con la ecología. El artista comentó: "I visualize that an installation goes further than the concept of Duchamp of the found object. The found object depended on the concept of space at its time. It could be moved from one place to another. It was an object. An installation is different. I work with materials. When I use found objects, I use them as an investigation of materials, to use those materials in my installation"<sup>528</sup>. Para esta pieza, cubrió el suelo de la habitación con hojas secas de yagrumo<sup>529</sup>, descritas por el artista como 'objetos encontrados' en el Parque Luis Muñoz Rivera en la entrada del Viejo San Juan.

---

<sup>526</sup> El cartel (Fig. 150) e invitación de la exhibición aparece el título *Primavera* y la participación de cuatro artistas: Leder, López de Victoria, Mercado e Irizarry. En las reseñas de la muestra, se le llamó *Instalaciones*.

<sup>527</sup> Fernando Proaza, "Arte muuuuuuuuu," *El Nuevo Día*, 2 de junio de 1973, Sábado, 14.

<sup>528</sup> Fernández, "Installations at the Colibrí," 15.

<sup>529</sup> El yagrumo, nombre científico *Cecropia peltata*, es un árbol representativo de la zona intertropical americana, de hojas grandes que son verde al dorso y blanca-plateada por debajo. Al secarse, el dorso se torna pardo pero la parte ventral mantiene su color.

Colocó tubos de neón organizados de tal forma que creaban un octágono de luz que brillaba entre la alfombra de hojas secas. Colgó fotografías, que tomó en el Washington Square Park de Nueva York en 1969, en las paredes. López de Victoria intentó trazar una conexión entre ambos parques, distintas dimensiones y realidades (Fig. 151). En su obra hay ecos del *land art*, la obra *Three Leaf Pieces* (1968, Fig. 152) de Rafael Ferrer y la de Dan Flavin.<sup>530</sup>

Jeffrey Leder organizó en una cuadrícula 40 dibujos en colores fluorescentes sobre una de las paredes de su habitación. Frente a esa pared colgó dos dibujos sobre lienzos. Cada dibujo presentó una emoción a través del color utilizado. Su pieza incluía un elemento de *performance* llevado a cabo en el patio del Instituto de Cultura Puertorriqueña, y definido por Leder como un *drawing dance*. Cuatro bailarines, cada una representando un color, se desplazaron por un área de 35' x 35' haciendo movimientos distintos. Su desplazamiento sobre el suelo creó un dibujo efímero.

La pieza más emblemática de la exhibición fue la de Joaquín Mercado (Figs. 153 y 154), quien presentó un toro vivo acompañado de la carta astral del artista, un televisor, un vídeo y unas instrucciones.<sup>531</sup> Declaró Mercado sobre su pieza:

I just felt like it. I felt like putting in a bull. You see, when I am in an environment, I begin to think, how can I handle this environment? How does it work, and how can I represent my function and the environment at the same time? One blow. The idea of a bull came all of a sudden. I am trying to represent something that comes from me, and it turns out that it came out a bull. It's May, and I'm a Taurus, that's why<sup>532</sup>.

No cabe duda que colocar un animal vivo en un espacio de exhibición causó conmoción entre los vecinos del Viejo San Juan. Antes de la noche de apertura, los espectadores se

---

<sup>530</sup> El 4 de diciembre de 1968, Ferrer llevó a cabo su primer trabajo de arte procesal. Ferrer, junto a sus estudiantes del Philadelphia College of Art, recogieron 87 fanegas de hojas en Philadelphia y las transportaron Nueva York. A modo guerrilla, depositaron las hojas en tres espacios expositivos. El primero fue la escalera del almacén de la galería Leo Castelli donde se inauguraba esa noche la muestra *Nine at Leo Castelli*, organizada por su colega Robert Morris. La segunda ubicación fue en el elevador del edificio donde estaba la Dwan Gallery y la tercera, dentro de la galería Leo Castelli.

<sup>531</sup> Las instrucciones leían: "CONCEPTOS Áreas a las que le doy mayor consideración: en el pasado, en el presente, en el futuro. 1. Universo 2. Mi persona 3. El Mundo 4. Puerto Rico 5. El Arte en sí 6. Los miedos de presentar el arte 7. Como se relacionan entre sí estas áreas PROCESO Instrumentos para llegar a un juicio (En el orden en que las utilizo) -Intuición -Razonamiento -Intelecto -Emociones -Sensualidad NOTA: La espiritualidad también cuenta—pero creo que se puede considerar una combinación de lo antes mencionado. JOAQUÍN MERCADO Mayo- 1973".

<sup>532</sup> Fernández, "Installations at the Colibrí," 15.

acercaron al edificio, mientras transportaban al animal de la camioneta a la sala de exhibición.

Sin embargo, el toro de Mercado tiene otras interpretaciones. La literatura puertorriqueña ha utilizado el toro como símbolo de resistencia e identidad puertorriqueña. En su poemario *Cantos de rebeldía* (1916), José de Diego publicó su emblemático poema *En la brecha*. Este poema esboza una actitud perseverante ante el conflicto, la crisis y la dominación. En el último verso del poema: “¡Levántate!, ¡revuélvete!, ¡resiste! / Haz como el toro acorralado: ¡muge! / O como el toro que no muge: ¡embiste!”. El autor Abelardo Díaz Alfaro publicó el cuento corto *El Josco*<sup>533</sup>, el nombre de un toro bravo que fue reemplazado por un toro padrote blanco, para que ‘mejorase’ la crianza. Luego de un épico enfrentamiento entre los toros, del cual el Josco salió victorioso, lo reemplazaron como padrote y fue condenado al yugo. El Josco se lanzó por un acantilado, porque prefirió sacrificarse él mismo antes de ser dominado por el yugo. Alfaro usa ambos toros como símbolos que expresan el desplazamiento de lo puertorriqueño por lo estadounidense. Ambos escritos, íconos de la literatura puertorriqueña, insertan una asociación de lo local con el arte vanguardista de Mercado.

Por otro lado, el toro de Mercado también recuerda al XVII Salón de Mayo celebrado en 1967, en Cuba. Fidel Castro buscaba la legitimidad internacional vía el apoyo de los intelectuales de izquierda del mundo entero. Mediante el Salón de Mayo, se mostró en Cuba la primera exposición de arte moderno celebrada en un país socialista. El evento fue un poco surreal, según narró el historiador Duanel Díaz Infante, ya que: “[...] como condición para permitir que la exposición se celebrara en La Habana, Castro exigió que sus vacas también fueran expuestas, así lo fueron, en los jardines del recién construido Pabellón Cuba, junto a radares soviéticos que podían pasar fácilmente por instalaciones avant-garde”<sup>534</sup>. En el patio del Pabellón Cuba pastoreaban las vacas de Castro, acompañadas de un toro colosal, recién traído de Canadá como padrote. Al comparar el toro de Mercado con el asunto del Salón de Mayo, se perciben relaciones diametralmente opuestas. Mercado mira con nostalgia un pasado agrícola, lo que sentó las bases para una

---

<sup>533</sup> *El Josco* se publicó en 1947 como parte de una colección de historias cortas entorno a la vida del campo durante el alza de las industrias azucareras estadounidenses. Los varios cuentos del libro, titulado *Terrazo*, aluden al sufrimiento del trabajador local, el racismo y a la pérdida de la patria. Díaz Alfaro fue galardonado con varios premios, entre ellos el otorgado por la Sociedad de Periodistas Universitario y otro por el Instituto de Literatura Puertorriqueña.

<sup>534</sup> Duanel Díaz Infante, *La revolución congelada: Dialécticas del castrismo* (Madrid: Editorial Verbum, 2014), 127.

identidad nacional, que se perdió debido a la industrialización. Las vacas y toro de Fidel proponen que son el futuro de la isla caribeña. Con la exaltación de la agricultura, Castro rechaza la postura modernista -exhibidas en las salas del Pabellón Cuba- y resalta la sociedad agraria.

En la segunda planta del edificio presentaron Suzi Ferrer y Domingo García. García, (los lectores le recordarán como el artista director de la Galería Campeche), se apropió de los grafitis e intervenciones en baños y paredes de la ciudad. Hizo una documentación fotográfica de grafitis que se encontraban en la ciudad y luego los transfirió, mediante varias técnicas, a las paredes de la sala de exhibición. La obra: “descubre el mundo de la expresión desesperada de un pueblo perdido en sus tensiones, donde se confrontan diversos mundos culturales y sub-culturas, y diferentes escuelas y estilos de expresión: la escuela ‘crayola’, la escuela ‘pistola de aire’, la escuela independentista, la escuela ‘Cristo viene’, etc.”<sup>535</sup>.

*Portrait in Six Dimensions* (1973, Fig. 155) de Suzi Ferrer se presentó dentro de una habitación rectangular. Seis figuras femeninas hechas de plancha de plexiglás transparente colgaban del techo, con diversos tipos de cordón, como horcas alrededor del cuello<sup>536</sup>. Ferrer iluminó dramáticamente el espacio: en el suelo colocó focos que alumbraban las piezas de abajo hacia arriba, creando así una variedad de sombras de los cuerpos inertes en las paredes. Incluyó un elemento sonoro; música burlesca de la década del 1930, tocada en tocadiscos, inundaba el espacio. La artista alineó las figuras femeninas en dos filas y tres columnas, consiguiendo una sobreposición de los distintos elementos dibujados, interés que llevaba explorando desde principios de la década. Esta pieza “deals with the way the people see a woman. This woman represents the roles that society expects

---

<sup>535</sup> Eugenio Fernández Méndez y Manuel Cárdenas Ruiz, “‘Instalaciones’ del mundo del absurdo en la COLIBRÍ,” *Avance*, junio de 1973.

Curiosamente, un año previo a la muestra, Ernesto Jaime Ruiz de la Mata dedicó una de sus reseñas semanales a la proliferación de grafitis en el Campus de Río Piedras. Su escrito, acompañado por un ensayo fotográfico de propia autoría, distingue las distintas estéticas del grafiti. Para más consulte a: Ernesto Jaime Ruiz de la Mata, “Paste a Poster in Its Place: A Plea for Graffiti,” *The San Juan Star*, 9 de julio de 1972, *The Sunday San Juan Star Magazine*, 10-11.

<sup>536</sup> Al igual que en el caso de Domingo García, Ernesto Jaime Ruiz de la Mata publicó un artículo en 1972 en el que reseñaba el trabajo *Gentle* de Karol Broniatowsky en la Bienal de Venecia y *Mutables* de Eugenio Barbieri en la Bienal de Menton. Ambas obras consistían de figuras humanas suspendidas en la sala de exhibición. Le acompañaron fotos del montaje. Para más, consulte a: Ernesto Jaime Ruiz de la Mata, “The Other Extreme,” *The San Juan Star*, 6 de agosto de 1972, *The Sunday San Juan Star*, 9.

woman to fulfill”<sup>537</sup>. A su vez, propone que la mujer no puede entenderse por una sola vertiente, sino que es un caleidoscopio, ya que sus vivencias y etapas de vida componen un complejo retrato del ser mujer. La obra de Ferrer fue la primera instalación en Puerto Rico informada por el movimiento de liberación femenina y literatura feminista, como *El segundo sexo* de Simone Du Beauvoir.<sup>538</sup>

La muestra se reseñó en varias publicaciones de la Isla. En algunos casos, como en *The San Juan Star*, publicaron una entrevista que se le hizo al grupo de artistas. No obstante, en secciones del periódico donde no se escribía de arte se percibía un tono de resistencia sobre el valor de las obras, similar a los comentarios sobre la obra de Ferrer en los sesenta. Bob McCoy, editor de la sección de entretenimiento del rotativo, redactó un artículo que exploró el nuevo medio, la instalación como obra de arte. Citó a Marrozzini: “The technique and materials used by the artist are not the important thing. The important thing is what the artist says. In each of these installations, the artist says something. [...] It is new in Puerto Rico. Our main idea is to stimulate artists to think in new concepts, to see that art does not have to be oil on a canvas”<sup>539</sup>. A pesar de que la cita de Marrozzini intentó a ayudar a la comprensión del arte de vanguardia, termina su texto con la pregunta en la boca de todos los visitantes, ‘pero, ¿esto es arte? De manera tal vez críptica, McCoy contesta ‘Only time will tell’. Si nos dejamos llevar por los textos sobre el arte en Puerto Rico, lo exhibido en esa primavera del 1973, no era arte, porque no trataba directamente temas sobre la idiosincrasia puertorriqueña.

En *El Mundo*, la primera reseña que se publicó fue general, una descripción de cada una de las instalaciones, con comentarios similares a aquellos expresados por los artistas en la entrevista publicada en *The San Juan Star*. No obstante, días después, Antonio Molina publicó una reseña dedicada exclusivamente al trabajo de Suzi Ferrer. Titulado *¿Manifiesto feminista u obra de arte?* Molina elogió la labor técnica del dibujo y factura de las piezas de Ferrer, pero, se mantuvo al margen sobre la temática de la pieza y las teorías y asuntos

---

<sup>537</sup> Fernández, "Installations at the Colibrí," 15.

<sup>538</sup> Para más consulte a: Melissa M. Ramos Borges, "Unos comentarios en torno a la obra experimental de Suzi Ferrer" (VIII Coloquio de investigación de historia de las mujeres: Mujer en las artes, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Utuado, Asociación Puertorriqueña de Investigación de Historia de las Mujeres, 20 de marzo de 2019).

<sup>539</sup> Bob McCoy, "Around Town," *The San Juan Star*, 2 de junio de 1973, Entertainment, 2.

sociales que referencian. Más bien, parece que Molina intentó suavizar el impacto de la obra:

Insiste que no quiere que esto sea protesta, sino un punto de reflexión para hombres y mujeres que aun arrastran una serie de tabús, prejuicios, puritanismos e injusticias —de ambas partes— que sería bueno revisar. Ella es muy feliz en su matrimonio, no cree en esa ‘igualdad’ a ultranza, pero estima que su obra plástica, para ponerse al día en los asuntos de la comunidad, puede ser útil, como trabajo de arte, y como mensaje<sup>540</sup>.

La reseña de Molina da fe de un espacio que asocia entre la biografía de la artista que da valor a su rol de esposa y que con eso subsana los retos que pueda plantear la pieza.

*El Nuevo Día* tuvo un titular más jocoso en su reseña de la muestra. Fernando Proaza, su autor, la tituló *Arte Muuuuuuuuuuu*. A pesar de que comenzó su escrito con un toque de humor, la reseña fue un discurso en contra de la vanguardia y el arte conceptual. Proaza construyó su argumento sobre la muestra tomando como punto de partida la cita de Nicanor Parra que dice que la física teórica es un chiste. Comenta Proaza: “[...] podríamos comenzar a entender lo que se proponen estos jóvenes: hacer una broma práctica en el campo del arte, que sería lo mismo que tomarle el pelo a los espectadores. Ahora yo pregunto: si se puede traer un toro a una galería, no es posible cambiar el contexto ideal del arte y exhibir cuadros en potreros?”<sup>541</sup> Proaza describió cada instalación, excepto la de Domingo García, acto seguido por el análisis crítico del concepto detrás de cada pieza. Culminó el escrito:

Todo esto ha sido el pase de revista de una ‘exposición’ calificada como ‘instalación’. Luigi Marrozini [sic] es quien los presenta. Y Luigi piensa que ‘el toro como el tubo de neón no me interesa: ahora la exposición me ha interesado; porque por primera vez que se ha utilizado en Puerto Rico un lenguaje nuevo con el que estoy de acuerdo, porque razón el arte tiene que seguir la expresión tradicional. Si ellos están en lo correcto o no, no está en mi juzgarlo. Pero es mi deber abrir el camino a esta nueva forma de expresión.’ Luigi los secunda abriéndoles las puertas. Cree que esto es un ‘lenguaje nuevo’.

¿Esa noveda [sic] es la nota discordante de un toro en una galería? Porque lo demás no es novedoso. Quizá pronto un grupo de pintores digan: vamos a educar al ganado; llevemos cuadros al campo. Muuuuuuu<sup>542</sup>.

---

<sup>540</sup> Antonio Molina, “¿Manifiesto feminista u obra de arte?,” *El Mundo*, 19 de junio de 1973, 11A.

Dos años más tarde, Ferrer se divorció y se trasladó a California, donde se destacó como escritora para varios programas televisivos. En 1989, Ferrer escribió y coprodujo el especial *Destined to Live*, para la cadena NBC, que trataba sobre la recuperación de cien pacientes con cáncer de mama. El especial ganó una nominación al Emmy y un Premio Humanitas.

<sup>541</sup> Proaza, “Arte muuuuuuuuuu,” 13.

<sup>542</sup> Proaza, “Arte muuuuuuuuuu,” 14.

Los comentarios de Proaza incitan la pregunta ¿qué es lo que le molesta o incomoda de la obra de Mercado? La obra de Mercado alude a lo rural vis a vis lo metropolitano. En un Puerto Rico en la década de los setenta, resultado del duro trabajo en alejarse de la economía agrícola a una economía industrial, lo rural representa el atraso. Por ende, el toro obliga a recordar esas raíces agrícolas que en el momento se resumen en el famoso refrán ‘ser jíbaro<sup>543</sup> es cosa mala’. El toro está bien para cuentos y poemas donde lo utilizan como símbolo, pero su presencia en una galería trae el espectro del pasado y contrapone naturaleza vs. cultura.

Por otro lado, la reseña que se publicó en revista *Avance* tenía un acercamiento menos cínico que el texto de Proaza. Los autores, ambos profesores del Departamento de Ciencias Sociales de la UPRRP, cuestionaron las problemáticas de la propia instalación: “Las instalaciones son por lo tanto paradójicas. Llevan una contradicción en sí mismas; la realidad cotidiana ordenada por el artista contradice y niega esa realidad cotidiana planteando así la incongruencia de la misma, su sin sentido, su condición de cosa ahí, fuera o ausente del hombre”<sup>544</sup>. Mediante la instalación, por ende, el artista propone cuestionar un mundo, y según los autores, cada instalación presentada en Galería Colibrí era un mundo aparte que pretendían enfrentar al espectador con lo absurdo de la realidad. Terminan su texto agradeciendo la sinceridad radical y la mirada acertada de la sociedad puertorriqueña contemporánea presentes en su obra, para que sirvan de motivo a despertar las “inquietudes del propio conocimiento”.

Posterior a la muestra *PRIMAVERA*, Galería Colibrí exhibió el *Portafolio Grafico Puertorriqueño*, que contó con la participación de 26 artistas locales y cubría todos los estilos artísticos contemporáneos. Marrozzini pensó en estos portafolios -el latinoamericano y el puertorriqueño- para dar a conocer a los artistas a otras galerías, tanto latinoamericanas como estadounidenses. Ideó los portafolios como exhibiciones en cajones. Al adquirir el portafolio, también se incluía el cartel y el catálogo de la muestra. La galería que adquiriera el portafolio tenía la libertad de decidir cuales gráficas exhibir, cuales rotar, etc.<sup>545</sup>

---

<sup>543</sup> Campesino puertorriqueño.

<sup>544</sup> Eugenio Fernández Méndez y Manuel Cárdenas Ruiz, "'Instalaciones' del mundo absurdo en la COLIBRÍ," *Avance*, 18 de junio de, 1973, 42.

<sup>545</sup> Ruiz de la Mata, "Conversation with Luigi," 10.



A pesar de que aún continuaba con una fuerte conexión a la gráfica, Colibrí siguió trabajando con artistas *avant garde*. Comenzó el año 1974 con una muestra de la artista argentina Liliana Porter quien presentó su trabajo conceptual.<sup>546</sup> Para esta muestra exhibió una selección de obras gráficas con imágenes de clavos, cáncamos, abrazaderas, hilo y papel arrugado. La artista produjo la ilusión de tridimensional a los objetos en su obra gráfica, al incluir la sombra. Al lado de la representación gráfica del objeto, colocó los objetos reales y, con una iluminación precisa, logró emular la misma sombra que presentaba en su trabajo gráfico. El crítico de arte Jesse A. Fernández de *The San Juan Star*, reseñó la muestra y comentó: “Miss Porter established an ambivalence that is not without humor [...] Miss Porter is rich with unsuspected images they are often mysterious. But they do not move us beyond the first effect of illusion to one of symbolic meaning. They remain signs”<sup>547</sup>. Artistas latinoamericanos como Porter entrelazaron el trabajo artesanal de la gráfica con el arte conceptual. Sobre esto se hablará en el próximo capítulo.

Ese mismo año Marrozzini invitó al artista e ingeniero nuclear Earl Reiback para que presentara sus esculturas de luz, en una muestra titulada *LUMIAS*. Las piezas de Reiback estaban compuestas de prismas, lentes, cristales de cuarzo y luces. Se presentaban en cajas de luz, equipadas con un sistema de control remoto que permitía pausar las imágenes para crear composiciones de luces y colores.<sup>548</sup> Como parte de las actividades de la noche de apertura, Francis Schwartz, director del Departamento de Música de la UPRRP y crítico de música del periódico *The San Juan Star*, compuso una pieza musical electrónica. Algunas de las esculturas fueron activadas directamente por la música de Schwartz<sup>549</sup>.

---

El taller de la Galería Colibrí editó 7 portafolios gráficos: *Portafolio Latinoamericano*; *Portafolio Puertorriqueño*; *Portafolio Casals*; *Collages* de Agustín Fernández; uno de Domingo García; *Alhambra* de Antonio Frascóni y *Origami* de Omar Rayo. El *Portafolio Latinoamericano* se vendía a \$2,500.00 mientras que el *Portafolio Puertorriqueño* en \$1,500.00.

<sup>546</sup> Porter había exhibido en la galería Colibrí en noviembre de 1970 en una muestra colectiva del New York Graphic Workshop, constituido por ella, Luis Camnitzer y junto a Luis Camnitzer y José Guillermo Castillo. Porter participó en varias ediciones de la BSJ.

<sup>547</sup> Jesse A. Fernández, "Liliana Porter," *The San Juan Star*, 13 de enero de 1974, Sunday San Juan Star Magazine, 10.

<sup>548</sup> Luigi Marrozzini, Esculturas de luz, 1974, Centro de Documentación de Arte Puertorriqueño, MHAA.

<sup>549</sup> Luigi Marrozzini, LUMIA '74, 1974, Centro de Documentación de Arte Puertorriqueño, MHAA.

En octubre de 1975, Domingo López de Victoria presentó una muestra individual de obras de corte conceptual en la Galería Colibrí. La muestra consistía en el modelo de la escultura de 12 pies de alto titulada *Karma*, sus planos, y sus costos de construcción. En otra habitación, exhibió lo que el artista tituló *Statement-Documentation on Found Installations*. En el tercer espacio, presentó cinco telegramas que le envió a una galería de arte.<sup>550</sup> Lamentablemente, no existen reseñas sobre esta muestra. En el caso del *The San Juan Star*, irrumpió una protesta de trabajadores en el rotativo que detuvo su publicación por varias semanas, que coincidieron con las fechas de su muestra en Galería Colibrí.<sup>551</sup>

Hacia la mitad de la década del setenta, la Galería Colibrí se dedicó a exhibiciones de pintura. De cierta forma, perdió la posición como galería principal de la Isla en la década de los ochenta, debido a la proliferación de galerías que surgieron en esas décadas. Al revisar los calendarios culturales que se publicaban en los rotativos del país, se evidencia poco interés por actualizar la oferta artística. Semana tras semana, publicaban la misma descripción, los horarios de la galería, sin incluir las exhibiciones del momento. En la década de los ochenta, Colibrí cambió de nombre, a Galería Luigi Marrozzini, y tuvo un renacimiento en la década de los noventa, gracias a la figura de Michi Marxuach<sup>552</sup>.

Por todo lo expuesto anteriormente, queda claro que Puerto Rico tuvo una vibrante escena de vanguardia. A pesar del vasto contenido de archivo que se preserva en las distintas bibliotecas de la Isla, estos nombres no aparecen en los libros de arte. En los

---

<sup>550</sup> "Domingo López," *The San Juan Star*, 12 de octubre de 1975, *The Sunday San Juan Star Magazine*, 15.

<sup>551</sup> López exhibió en una colectiva con otros artistas puertorriqueños que residían en Nueva York: Nitza Tufiño (1949), Theresa Fleming Segura (1946), Edgardo Franceschi (1943). Nitza Tufiño exhibió una pintura abstracta sobre papel titulada *Pieza en azul con blanco, El juicio*, en la cual perforó la superficie con agujeros amorfos, permitiendo que se viera un fondo blanco a través de los orificios. Franceschi presentó la pieza *Niagara Falls Seen from the Canadian Coast*, un lienzo irregular pintado de gris claro con machas de agua chorreando, simulando la cascada. El lienzo no se estiró en un bastidor, sino que se le añadieron arandelas, que permitieron colgar la pieza con pliegues que aparentaban la topografía de la cascada. Theresa Fleming presentó dos obras, *Pintura combinada* y una instalación sin título. Para la instalación, Fleming colocó poliestireno extruido (Styrofoam) en diferentes tamaños de gránulos dentro de diez bolsas plásticas transparentes. Colgó cuatro de ellas de un clavo en la pared y recostó las restantes seis en el suelo, debajo de las otras. La exploración del mismo material en diferentes configuraciones, en esta ocasión tamaño de gránulos, y la firmeza del material se convirtieron en piezas dentro de la escultura blanda. Domingo López de Victoria presentó la instalación *Modular Performing Installation*, una pieza que consistía en cuadrados dibujados en grafito sobre la pared, cuatro galones de latas pintura vacíos y cuatro fotocopias a color que documentaron al artista durante el proceso de selección de las latas. Consulte a: Félix Bonilla Norat, "The Warm and the Cold of It," 9 de octubre de *The San Juan Star* 1977, *The Sunday San Juan Star Magazine*, 8-9.

<sup>552</sup> Asistente de la galería. Marxuach organizó un sinnúmero de exhibiciones con una nueva cepa de artistas de la década del noventa, en su mayoría artistas denominados como neo-conceptuales: Aaron Salabarrías, Chemi Rosado Seijo, Inés Aponte, entre otros.

tomos editados sobre el arte puertorriqueño, los artistas mencionados en este escrito desaparecen. Los únicos que sobreviven a esa omisión son Rafael Ferrer y Carlos Irizarry. No obstante, los escritos que sí los mencionan son extremadamente generales y carecen de una investigación certera y profunda. La insistencia en intentar recontar y recuperar las actividades artísticas de la vanguardia es de gran valor, ya que la bibliografía exigua del arte en Puerto Rico, no los incluye.

## 5.5 Nueva generación, al FRENTE

En esta sección se discutirán proyectos autogestionados por los artistas vanguardistas en la década del setenta. El primero fue la organización y participación en la exhibición *Artistas puertorriqueños de la nueva generación*, que se presentó en la sede del ICP, en 1974. Se discutirá también la génesis del Centro Nacional del Arte (CNA) y la formación del Grupo FRENTE. Estos tres sucesos indicaron una presencia incuestionable del arte vanguardista en la escena local y, máxime, una inclusión dentro de la historiografía que se intentaba formular en los setenta y que, como hemos comentado, experimenta una omisión posterior.

A mediados de la década de los setenta un grupo de artistas, liderado por Carlos Irizarry, Wilfredo Chiesa, Rafael Rivera Rosa, Edwin Maurás, José Bonilla y Heriberto González, idearon, en la Galería El Morro,<sup>553</sup> lo que se le llamó la Nueva Generación. Bajo la nueva dirección de González, “members of the new generation will be given more importance in his gallery. That doesn’t mean only youthful painters, however, but *the artists into ‘the new art in Puerto Rico’* and the developing artist”<sup>554</sup>. El nuevo arte en

---

<sup>553</sup> El primer director de la Galería El Morro, Julián Domínguez, era un joven artista colombiano. La galería inauguró en su primer local en el 104 Calle San Sebastián, del Viejo San Juan en abril de 1969. Presentaba trabajos de artistas colombianos, puertorriqueños y latinoamericanos. Durante la estadía de Traba en la Isla, ella organizó la muestra de 26 artistas titulada *Arte colombiano* que se presentó en el Museo de Bellas Artes del ICP, una muestra en colaboración con el Consulado Colombiano, el ICP y la Galería El Morro. Para más consulte a: Ernesto Jaime Ruiz de la Mata, “There’s No Biz Like (Art) Show Biz,” *The San Juan Star*, 15 de agosto de 1971, *The Sunday San Juan Star Magazine*, 5-7. En abril de 1974, Domínguez vendió la Galería El Morro, en ese entonces en su nuevo local en 306 Calle Luna, a Heriberto González, por \$1000.

<sup>554</sup> Lorelai Albanese, “El Morro: Hangout for the ‘new generation’,” *The San Juan Star*, 7 de julio de 1974, *The Sunday San Juan Star Magazine*, 8. Énfasis de la autora.

En la muestra inaugural participaron: José Bonilla (1947-2001), Edwin Maurás (1948), Wilfredo Chiesa (1952), Joaquín Reyes (1949-1994), Carmen Iris Parrilla, Heriberto González (1949-2018), Juan Ramón Velázquez (1950) y Rafael Rivera Rosa (1942). Pocos meses después, se organizó la colectiva *Ten on the Moon*, en la cual participaron: Elí Barreto, Juan Batista Salas, Frances del Toro, Sara Glantzman, Carlos Irizarry, Jeffrey Leder, Joaquín Mercado, Ramiro Pazmiño (1945-1991), Awilda Sterling e Isabel Vázquez (1950). La Galería El Morro fue el modelo a seguir en la idealización del Centro Nacional de las Artes.

Puerto Rico dio un golpe contundente cuando, en septiembre de 1974, abrió la colectiva *Artistas puertorriqueños de la nueva generación*.<sup>555</sup> El cartel de la muestra, diseñado por Joaquín Mercado (Fig. 156), alude al carácter combativo del grupo. Mercado diseñó el cartel con una mano empuñando una estrella de cinco puntas sobre un fondo rojo<sup>556</sup>. Con esta muestra la nueva generación hizo o cometió un acto revolucionario, al marcar un nuevo comienzo en las artes de Puerto Rico. Una revisión de los que participaron en la muestra revela una cantidad numerosa de artistas interesados en la abstracción y el surrealismo. Igualmente, participaron artistas que producían obras informadas del arte pop, el arte conceptual y el minimalismo.<sup>557</sup>

Carlos Irizarry presentó la obra *Dada Documenta* (1973-74), un dibujo en carboncillo sobre masonite basado en la fotografía de 1921 que captura la excursión del grupo Dada a la plaza de Saint Julien le Pauvre durante la inauguración de la *Sesión de Dada* 1921 (Figs. 157 y 158).<sup>558</sup> Irizarry dividió la composición en una retícula rectangular y trabajó la luz y la sombra de manera alternada, creando un efecto de tablero de ajedrez en la composición. Irizarry representó al grupo de los diez hombres surrealistas en carboncillo, con excepción de tres figuras (Georges d'Esparbès, Jacques Rigaut y Philippe Soupault), dibujadas en lápiz color rojo, creando así una sensación fantasmagórica o etérea. En esta obra, Irizarry destacó sus destrezas técnicas en el dibujo, creando una imagen fiel a las proporciones anatómicas, el espacio y profundidad evidentes en la fotografía. Mantuvo características de su obra plástica, como la tendencia a la apropiación de medios impresos, ya que la fotografía la sustrajo de un texto y la incluye, a modo de collage, en el costado derecho de la composición.

---

Cabe destacar, que varios de los artistas que exhibieron en El Morro laboraban como diseñadores en rotativos de la isla: Bonilla era el director de arte de la sección *Puerto Rico Ilustrado* de *El Mundo*; Rivera Rosa trabajaba en *Claridad*; Joaquín Reyes en *La Hora*; Eliasim Cruz Colón en el departamento de publicidad de *El Mundo* y Joaquín Mercado, era director de arte del *The San Juan Star*.

<sup>555</sup> Exhibieron: Carmen Iris Parrilla, José Bonilla, Wilfredo Chiesa, Isaías Mojica Valcarcel, Julio Suárez, Carlos Irizarry, Juan Batista Salas, Rafael Rivera Rosa, Edwin Narváez, Joaquín Mercado, Raúl Zayas López, Carmelo Fontánez, Lope Max Díaz, Jaime Romano, Antonio Navia, Eliasim Cruz Colón, Ivonne Torres, Domingo López, Joaquín Reyes, Frances del Toro, Elí Barreto, Luis Alonso, Juan Ramón Velázquez, María E. Somoza, Juan Álvarez O'Neill, José Luis Rochet, Fernando Andrades, Carmelo "El Sobrino" y Heriberto González.

<sup>556</sup> Tió, *El cartel en Puerto Rico*, 460.

<sup>557</sup> Joaquín Mercado exhibió *Isla; Alba y Detalle* mientras que de Domingo López de Victoria se exhibió *Proyecto Ontario Fase II* (1968) de la colección del ICP.

<sup>558</sup> Carlos Irizarry exhibió *Dada Documenta y Contrastes* (1974) en una muestra junto a Julio Micheli y sus cajas en el Museo de Arte de Ponce del 20 de abril al 8 de mayo de 1974.

Varias de las obras expuestas pasaron a formar parte de la colección del ICP, como *Desintegración astral* (1974) de Joaquín Reyes; *Así lo propongo* y *Composición sin cena* de Isabel Vázquez Maldonado; *Abraxas I* y *Abraxas II* de Wilfredo Chiesa (1971); *Maqueta* de Rafael Rivera Rosa; *Espejismos IV* (1973) de Jaime Romano. La gran mayoría entraron a la colección en el mismo año de la muestra o al menos antes de la década del ochenta. Este dato corrobora el apoyo institucional que recibían los artistas en ese momento. A pesar de eso, rara vez se han incluido en exhibiciones antológicas, enfatizando la omisión de la vanguardia como un fenómeno *a posteriori*.

El artista, profesor y crítico de arte Félix Bonilla Norat aportó el texto para el opúsculo de la muestra. Salpicado con su usual cinismo y humor, Bonilla Norat narró la historia del arte en Puerto Rico mediante las contribuciones de grupos de artistas, desde los asistentes de Campeche en su taller hasta la nueva pandilla de artistas. El texto de Bonilla Norat presentó valiosas aportaciones historiográficas, seguidas de breves apuntes sobre el trabajo de los artistas participantes. Tanto en el catálogo, como en la entrevista que le hace la editora del *Sunday San Juan Star*, Connie Underhill, Bonilla Norat intentó validar la geometría abstracta producida por artistas locales a finales de la década del sesenta, atándola a las condiciones políticas de la época:

A reason for the strictly geometric emphasis was the political and social stresses of the times. There was a division within the Popular Party; 'El Grupo de los 22' and Sánchez Vilella topped it off; first with his divorce and then his marriage... All of these stresses and the stress in the NPP made society cry for something predictable and definite, something to affirm. Geometry is that kind of thing; it represents the human hunger for predictability in very unpredictable moments... it's a search for security<sup>559</sup>.

Si bien la geometría de los sesenta respondía a las políticas del momento, el arte producido por la nueva generación continuaba con esas posturas. Bonilla Norat describió la nueva generación como artistas apolíticos, que intentaban no introducir comentarios obviamente políticos en su obra, como sucedía en pasadas generaciones. A pesar que su obra es 'apolítica', los artistas tenían posturas políticas, como bien comentó Bloch en su texto: eran hijos de Albizu Campos, pero no sentían la necesidad de expresarlo literalmente en su obra. Bonilla Norat argumentó que la nueva generación transitaba entre extremos, la geometría y la biología, que según el profesor presentan:

---

<sup>559</sup> Connie Underhill, "The New Generation of Puerto Rican Artists," *The San Juan Star*, 22 de septiembre de 1974, *The Sunday San Juan Star Magazine*, 7.

[...] the Hernández Colón administration with its severe code of law; the church and family abdicating to the legislature to legislate on things that belong to the family and the church. For example, morality and abortion.

The present group represents Puerto Rico in a kind of flux. They are doing in painting what politicians are trying to do to the ELA (Estado Libre Asociado) – trying to join extremes. In that way they are all still living the same moment in history<sup>560</sup>.

Bonilla Norat intentó asentar las propuestas de la nueva generación -en sintonía con tendencias internacionales - con las problemáticas sociales, políticas y económicas locales. Por ende, logró construir un discurso puertorriqueño de la vanguardia local. Esta afirmación de artistas de la nueva generación utilizando un lenguaje vanguardista para desarrollar obras que atienden problemáticas sociales, es refrescante, ya que tanto Jacobs como Traba comprendían la vanguardia como un tipo de colonialismo o asimilamiento cultural. Este asunto del desarrollo de obra vanguardista de denuncia, se asemeja con artistas vanguardistas latinoamericanos, que bajo dictaduras militares crearon nuevos circuitos de arte.

Pero no todos apoyaban a la nueva generación, tal y como documentó el pasquín *El Desollar: Vocero de la crítica*, creado y difundido en total anonimato, y en el cual se publicaban críticas y comentarios sobre la escena local.<sup>561</sup> El segundo número del vocero se dedicó exclusivamente a la muestra de la nueva generación:

Además de estar haciendo, la mayoría de ellos, arte malo- esta nueva generación que han surgido a la nueva 'profesión' partiendo del surrealismo y la abstracción, sin importarles toda la creación artística desplegada por siglos. Llendo [sic] aún más lejos *atacando a la 'vieja generación' de artista puertorriqueños*. ¿Y que es eso de nueva generación! Aquí, lo importante parece ser los pintores o ¿es su obra?<sup>562</sup>

La declaración de una nueva generación de artistas con propuestas que se separaban de la tradición del realismo social de la generación previa parece haber molestado a varias personas.

---

<sup>560</sup> Underhill, "The New Generation of Puerto Rican Artists," 7.

<sup>561</sup> *El Desollar* tuvo una vida corta, publicaron 8 números durante los meses de septiembre y diciembre de 1974. Según la historiadora de arte y curadora Marina Reyes Franco, una de las responsables de la publicación fue Gache Franco, en ese entonces, una joven artista.

<sup>562</sup> *El Desollar: Vocero de la crítica* septiembre 1974, número 2, 1: Archivo digital de Marina Reyes Franco. Énfasis de la autora.

No obstante, los artistas de la nueva generación continuaron desarrollando proyectos y, a finales del 1974, inauguraron el Centro Nacional de las Artes (CNA). Similar a los objetivos que guiaron la creación del CAP en 1950, los artistas de la nueva generación idearon un espacio de taller-escuela colectivo y comunitario integrando nuevos medios artísticos, como la fotoserigrafía, el arte sonoro, el cine y el *happening*.<sup>563</sup> Gracias a la Orden Capuchina, que les concedió el uso de una estructura ubicada en el Callejón de la Capilla en el Viejo San Juan, un grupo de artistas, liderado por Carlos Irizarry, le dieron forma al CNA, que contaba con 14 talleres especializados en pintura, fotoserigrafía, cinematografía, teatro, música y artesanía. Contaba, además, con un espacio expositivo, Galería Guaraguao, dirigida inicialmente por Heriberto González, y luego por Elí Barreto. Las actividades de inauguración incluyeron un mes de programación con exhibiciones, presentaciones teatrales, danza, música y proyecciones de filmes.

En los primeros seis meses de su fundación ya habían ofrecido sobre sesenta actividades abiertas al público general. El CNA recibía fondos de la Iglesia Católica, el municipio de San Juan, el National Endowment for the Arts y empresas privadas. Los fondos de instituciones estadounidenses y empresas privadas fueron motivo de crítica de parte de varios artistas locales, al igual que del Partido Socialista Puertorriqueño, quienes consideraban contradictorio que recibiera dinero de empresas foráneas una institución que: “alegaba promover la lucha contras la dispersión de la nacionalidad de nuestro pueblo [...] sin buscar nada a cambio”<sup>564</sup>. Debido a esta controversia, que se publicó en el semanal *Claridad*, el primer director del CNA, Carlos Irizarry, renunció a su puesto en abril de 1975 y fue reemplazado por Elí Barreto.<sup>565</sup> La controversia con Irizarry y la escasez de fondos, entre otros asuntos, obligó al CNA cerrar sus puertas a los tres años de su fundación.

En abril de 1977, a raíz de la escasez de cobertura de exhibiciones en la prensa local, la ausencia de galerías, la desconexión entre los artistas y el público y la posición

---

<sup>563</sup> Jorge Rodríguez, "Revive el Centro Nacional de las Artes en Da House," *El Nuevo Día*, 28 de enero de 2007, Escenario, 15.

<sup>564</sup> José Luis Ramos, "Habla Carlos Irizarry," *Claridad*, 12 de abril de 1975, En Rojo, 3.

<sup>565</sup> Para más sobre la controversia de Irizarry, consulte a: Robert Friedman, "63 Activities Later, Arts Center Still Lacks Operating Funds," *The San Juan Star*, 14 de enero de 1975, Portfolio, n.p; Robert Friedman, "Art, Yanqui Dollars and the True Believers," *The San Juan Star*, 24 de abril de 1975, Portfolio, 1; 6; Ramos, "Habla Carlos Irizarry," 2-4; Gervasio Morales, "La renuncia de Carlos Irizarry," *Claridad*, 19 de abril de 1975, En Rojo, 2.



crítica del arte puertorriqueño, los artistas Luis Hernández Cruz, Antonio Navia, Lope Max Díaz y Paul Camacho formaron un grupo llamado FRENTE.<sup>566</sup> El nombre del grupo es muy revelador, ya que puede percibirse como un llamado a batalla, a dar frente a la condición precaria del arte en Puerto Rico a finales de la década del 70, al igual que un sinónimo para vanguardia, otro término militar apropiado por la historia del arte. Comentó el grupo: “No se ha constituido una escuela, pues, aunque los cuatro artistas trabajan tendencias actuales; abstracción pura, arte óptico y geométrico y constructivismo constituyendo un tanto la vanguardia local, fuera de ello no hay nada más en común”<sup>567</sup>.

El conjunto logró publicar cinco ediciones del periódico trimestral *FRENTE: Movimiento de Renovación Social del Arte*,<sup>568</sup> en las cuales incluían reseñas de muestras locales, comentarios teóricos sobre sus obras y críticas a las instituciones culturales de la Isla, entre otros. En la primera edición del periódico, el grupo se dedicó a cuestionar el estado de la pintura en el Puerto Rico actual. En el corto texto editorial, *El arte en coma*, declararon el estado de crisis en que se encontraba la pintura, debido a la escasez de galerías -había solo tres en ese momento-, la falta de museos de arte moderno o contemporáneo y la escasez de apoyo gubernamental para adquirir, exponer internacionalmente o becar a artistas locales.<sup>569</sup> En el texto *Hacia el contenido* de Paul Camacho, artista abstracto-geométrico con tendencias *hard-edge*, se argumentaba a favor de la pintura no figurativa y cómo esta tenía validez dentro la cultura puertorriqueña de este modo:

Mucha gente se equivocan [sic] pidiendo que la pintura exprese la cultura puertorriqueña pero lo que quieren en verdad es la cultura de ayer. Se olvidan que la cultura puertorriqueña no es solamente algo que pasó y está hecho. La cultura puertorriqueña es algo que se está creando todos los días de nuestra vida y es obligatorio mantenernos al día<sup>570</sup>.

---

<sup>566</sup> Paul Camacho (1929-1989) estuvo activo en la década del setenta, exhibió en varias colectivas, a la vez que trabajó en como pintor en la cadena televisiva WAPA TV. En 1984 participó en la muestra *Primer Congreso de Artistas Abstractos de Puerto Rico* en el ICP.

<sup>567</sup> "Frente," *Frente: Movimiento de Renovación Social del Arte*, 19 de agosto de, 1977, 1.

<sup>568</sup> Para conocer los artículos publicados en las cinco ediciones del periódico, consulte a: María Antonia Méndez Sisco, Índice al periódico Frente: Movimiento de Renovación Social del Arte, s.f. Frente, Antropología y Arte Museo de Historia, Centro de Documentación de Arte Puertorriqueño. En diciembre de 1978 se unen a FRENTE los artistas Jaime Suárez, Oscar Mestey Villamil, José Gabriel Martínez y Carlos Sueños.

<sup>569</sup> En ese momento, el Museo de Bellas Artes estaba cerrado por renovaciones. Reabrió las puertas en 1977.

<sup>570</sup> Paul Camacho, "Hacia el contenido," *Frente: Movimiento de Renovación Social del Arte*, 1 19 de agosto de, 1977.

Desde las páginas de la publicación autogestionada *FRENTE: Movimiento de renovación social de arte*, los artistas abogaron por un arte que reflejara los matices de la nueva sociedad contemporánea puertorriqueña.<sup>571</sup> La labor de FRENTE incluyó la organización de charlas y conferencias sobre temas estéticos.

El grupo FRENTE organizó una muestra de pintura de gran formato que se presentó en el Convento de los Dominicos, entonces sede del ICP, en 1978 (Fig. 159).<sup>572</sup> La muestra recibió cobertura mediática y los tres periódicos nacionales publicaron una reseña favorable de la muestra.<sup>573</sup> A pesar de que FRENTE se ha catalogado como un grupo con preocupaciones sobre la abstracción, las obras de Díaz y Navia se enlazaban con cuestionamientos conceptuales de la propia pintura.

Díaz, quien comenzó estudios en arquitectura antes de lanzarse al arte, mostró cuatro trabajos de corte constructivista que remitían al trabajo de Malevich de principios del siglo XX. Las de la serie *Ascenso* (Fig. 160) consistían en una soga sujeta por clavos a la pared, que servía para delimitar el plano pictórico, la pared de la sala de exhibición. Las bases de las piezas eran un tablón de madera y, en ocasiones, colocaba otros trozos de madera sobre el tablón. El artista intervenía el espacio delimitado con cajas de madera y

---

<sup>571</sup> El grupo creó un portafolio gráfico para sufragar costos de la publicación. El portafolio consistía de una serigrafía de cada artista del grupo.

<sup>572</sup> Algunos miembros del grupo ya habían exhibido en el ICP previamente, por ejemplo, Antonio Navia presentó la muestra individual *Progresiones* en Museo de Bellas Artes del ICP, en febrero del 1977, en donde exhibió un total de cincuenta piezas. Para la muestra colectiva, Paul Camacho exhibió: *Homenaje analítico; Homenaje sintético; Unidad; Compromiso; Ciudad de Pueblo*. Lope Max Díaz presentó: *Ascenso No. 1; Ascenso No. 2; Ascenso No. 3 y K. Malevich*. Antonio Navia mostró: *Progresión LVI; Progresión LVII; Progresión LVIII; Progresión LIX*. Luis Hernández Cruz exhibió: *Construcción críptica con sombra roja; Construcción espacial con signos ancestrales; Topografía espacial; Paisaje secreto y Jardín de formas ampulosas*.

<sup>573</sup> Para más, consulte a: Félix Bonilla Norat, "FRENTE," *The San Juan Star*, 19 de febrero de 1978, *The Sunday San Juan Star Magazine*, 8-9; Samuel B. Cherson, "Frente a frente con frente," *El Nuevo Día*, 25 de febrero de 1978, 10-11; Ernesto Álvarez, "Pinturas de gran formato," *El Mundo*, 10 de febrero de 1978, *Las Artes*, 8C.

En su escrito, Bonilla Norat, criticó las condiciones desfavorables de la sala de exhibición, indicando que no era el lugar apropiado para el tipo de obra que se presentó. No obstante, al igual que el grupo FRENTE, criticó el estado de espacios de exhibición, la carencia de museos especializados en arte moderno y contemporáneo. En *El Mundo*, se publicó el texto de Ernesto Álvarez que aparece en el catálogo de la muestra.

Poco tiempo después, se unen al grupo Jaime Suárez, Carlos Sueños, José Gabriel Martínez y Oscar Mestey, quienes aportaron escritos para los restantes ejemplares del periódico. A finales del año, el grupo se dispersa, pero continuaron evolucionando sus abstracciones y exploraciones conceptuales.

molduras organizadas de tal manera que recordaban las composiciones suprematistas de Malevich. No obstante, la obra de Díaz era participativa, el visitante podía manipular la sogá y cambiar las relaciones espaciales de la pieza, creando así un sinnúmero de configuraciones espaciales de acuerdo al gusto del observador. Según Díaz: "I want the spectator to be conscious of the space which he is in. I don't want the spectator to be lost in any illusionist space I could create in the painting itself"<sup>574</sup>. La propuesta de quebrar el espacio pictórico continúa con las preocupaciones conceptuales de las posibilidades de la pintura.

Similar a la obra de Díaz, Navia exploraba conceptos espaciales. En algunas de las piezas de la serie *Progresiones* exploraba los contrastes y vibraciones creados por la superposición de una retícula sobre un fondo abstracto de brochazos sueltos. La pieza *Progresiones 58* era un políptico compuesto por cuatro lienzos rectangulares y dos lienzos romboides. Los organizó en dos columnas, con los lienzos rectangulares intercalados con dos lienzos de forma de rombo. El artista pintó dos franjas que corrían diagonalmente, de esquina inferior a la superior, sobre el fondo blanco. Con esta pieza, Navia planteó un desbordamiento ilusionista de un cubo, posibilitando la progresión de esa forma tridimensional en un plano bidimensional. *Progresiones No. 59* (Fig. 161), consiste en tres lienzos estructurados con la forma de rombo, cubiertos de una tela roja. El artista colocó los lienzos volteados hacia la pared, mostrándole al espectador las entrañas del bastidor y creando un patrón similar al de *Progresiones No. 58*. Colocó cáncamos en la esquina superior izquierda, en el centro del bastidor y en la esquina derecha inferior y enhebró una sogá en los cáncamos, creando una línea diagonal.<sup>575</sup>

---

<sup>574</sup> Bonilla Norat, "FRENTE," 9.

<sup>575</sup> A final de la década, Antonio Navia presentó sus primeras dos incursiones al medio de la instalación: *Documento 1 - Stonehenge for Millet* (1978) y *Epitafio a Jagadis Chandra Bose* (1979) en la Galería Delta del Picó en la Liga de Arte. Para estas piezas monumentales el artista empleó materiales industriales, postes de madera, plástico, metal, cordón, arena, entre otros. A pesar de que son obras de corte vanguardista, no se discutirán en ese escrito, ya que son piezas que han sido comentadas en numerosas ocasiones en los ensayos, reseñas y artículos del crítico Nelson Rivera. Consulte a: Rivera, "Carta de presentación de Antonio Navia," 213-15; Nelson Rivera, "El retorno de Antonio Navia," en *Con urgencia: Escritos sobre arte puertorriqueño contemporáneo* (San Juan: La Editorial Universidad de Puerto Rico, 2009), 217-20; Rivera, "Antonio Navia, artista puertorriqueño," 223-29.

## 5.6 Acciones contestatarias

La historiadora de arte y comisaria Marina Franco Reyes, señaló en su tesis de maestría que en la década de los setenta se llevaron a cabo varias “manifestaciones creativas que denunciaron la condición política y sus efectos, que se dieron fuera de los cánones entonces aceptados de la producción artística”<sup>576</sup>. En su recuento de estas acciones, Franco Reyes comenzó con problemas que surgieron en varias ediciones de la Bienal (BSJ), que se discutirá en el próximo capítulo.

Como se ha mencionado al comienzo de este capítulo, la proliferación de galerías que caracterizó la década de los sesenta continuó en la década siguiente. La noche de la inauguración de la Galería El Patio en abril de 1974,<sup>577</sup> fue el escenario de lo que se puede considerar el primer *happening* de Carlos Irizarry: un *streaking*: “the elegant Galería del Patio is distinguished, too for having been the site of the first gallery streak, at the opening on April 5 when a nude Carlos Irizarry rushed past the well dressed guests”<sup>578</sup> (Fig.162). Días antes que Irizarry se desvistiese y corriera por la sala de exhibición, varios sucesos de la misma naturaleza sucedieron en la Isla. En la Avenida Ashford de Condado, una zona turística en el área metropolitana, tres jóvenes estadounidenses fueron tiroteados, arrestados y acusados por exposición indecente. Debido a lo exagerado de la acción policiaca, el altercado se convirtió en un asunto comentado en los rotativos de la Isla, en particular *The San Juan Star*.<sup>579</sup> Igualmente, en la 42ma premiación de los Academy Awards, tres días antes de la acción de Irizarry, Robert Opel, un artista conceptual y activista de la comunidad gay, corrió desnudo por el escenario, denunciando la prohibición del cuerpo desnudo. La acción fue televisada. Al igual que en sus imágenes serigráficas,

---

<sup>576</sup> Marina Reyes Franco, "Poéticas políticas: gráfica alternativa, poesía y acción contestataria en Puerto Rico (1970 – 1980)" (Maestría en Historia del arte argentino y americano Universidad Nacional de San Martín, 2013), 127.

<sup>577</sup> Exhibieron: Carlos Raquel Rivera, Julio Rosado del Valle, Carlos Irizarry, Edric Vivoni, Carmelo Sobrino, Wilfredo Chiesa, Lindsay Daen, Domingo Izquierdo, Francisco Revelles, Edwin Fontánez, Julio Díaz Santos.

<sup>578</sup> Lorelai Albanese, "Galería del Patio," *The San Juan Star*, 14 de julio de 1974, *The Sunday San Juan Star Magazine*, 10.

<sup>579</sup> En una de las cartas al editor, Jeffrey Jay Todd, un vecino de Condado, hizo mención de la popularidad de la acción: “Streaking has taken the country by storm, and its receiving, for the most part, rather light-hearted publicity the world over.” Consulte a: Margarita Babb, "Police Shoot As 3 streak on Ashford," *The San Juan Star*, 22 de marzo de 1974, 28; Jeffrey Jay Todd, *The San Juan Star*, 28 de marzo de 1974, *Viewpoint*, 27.

Irizarry está apropiándose de noticias u acontecimientos en la prensa impresa para llevar a cabo sus acciones.

El segundo happening de Irizarry fue el llamado a la comunidad artística a las filas del Partido Popular Democrático en 1976, una acción inusual dentro de la clase artística de Puerto Rico, más aún cuando la mayoría respaldaba la ideología del Partido Nacionalista Puertorriqueño. Sus colegas comprendieron este acto como uno para buscar reconocimiento<sup>580</sup>. Meses después, Irizarry llevó a cabo una amenaza al presidente de EEU, Gerard Ford, quien visitó la Isla para participar en la Cumbre Económica con otros mandatarios de los superpoderes. El hecho que Ford hubiera convocado una Cumbre en Puerto Rico, sin consultar al entonces gobernador de Hernández Colón, evidenció la situación colonial de la Isla. Como acto de denuncia a la colonia, Irizarry convocó una conferencia de prensa, donde expresó su interés de ‘volarle la tapa de los sesos’ al presidente Ford. Arrestaron a Irizarry luego de haberse infiltrado una fiesta del Secret Service en el Hotel Cerromar Beach. Su abogado, el Lcdo. Marcos Rigau, expresó ante el tribunal, que Irizarry llevó a cabo una obra de arte conceptual titulada *Homenaje a los presos nacionalistas*. Los artistas y colegas, Felix Bonilla Norat y Joaquín Mercado, testificaron a favor de la defensa del arte conceptual. Debido a tecnicismos, semanas después de que culminara la Cumbre Económica, Irizarry fue absuelto y salió de la cárcel.<sup>581</sup> Irizarry logró una extensa cobertura mediática en los rotativos nacionales<sup>582</sup>.

---

<sup>580</sup> Rodolfo J. Lugo Ferrer la coloca entre las acciones del 1976 y 1979. Según Lugo, Irizarry tenía interés en participar de manera más activa en la política local. Primero, les hizo un acercamiento a los líderes del Partido Socialista, Juan Mari Brás y Carlos Gallisá, pero no recibió respuesta de parte del comité situado en el Viejo San Juan. Su segundo acercamiento fue al PIP, para ofrecer su talento y conocimiento de publicidad y arte comercial, pero fue rechazado ‘por él ser muy radical y afectaría el movimiento, según ellos’. Es en su tercer acercamiento a un partido político, el PPD, cuando Irizarry logró conocer de primera mano la maquinaria política. Dentro del PPD, viajó por la Isla asistiendo en la capacitación política, luego redactó un comunicado de prensa a los directores del partido indicando que se había infiltrado y que aun seguía abogando por la independencia de la Isla. El comunicado lo envió a distintos periódicos de la Isla, pero no fue publicado. Para más, consulte: Rodolfo J. Lugo Ferrer, "Carlos Irizarry y el compromiso esencial del artista ante su mundo" (Maestría en Artes Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe, 1989).

<sup>581</sup> Para más consulte a: Melissa M. Ramos Borges, "Las políticas del arte y el arte político de Carlos Irizarry" (Bachillerato en Artes Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, 2011); Melissa M. Ramos Borges, "El caso Irizarry: Acciones políticas en la década del setenta" (Máster Universitario en Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual Universidad Complutense de Madrid y Universidad Autónoma de Madrid, 2014).

<sup>582</sup> Consulte a: Jane Baird, "Deadline Lapse Forces Judge to Drop Irizarry Threat Case," *The San Juan Star* 14 de agosto de 1976, 1; Jane B. Baird, "Alleged Ford Threat Called Work of Art," *The San Juan Star*, 23 de junio de 1976, 1; 3; Jane B. Baird, "Deadline Lapse Forces Judge to Drop Irizarry-Threat Case," *The San Juan Star*, 14 de agosto de 1976, 1; Thomas Stella, "Irizarry: 'Threat' Dramatizes P.R. Status," *The San Juan Star* 26 de junio de 1976, 6; Thomas Stella, "Irizarry Put in Jail Over Ford Threats," *The San Juan Star*, 17 de junio de 1976, 6; Tomas Stella, "Irizarry: 'Threat' Dramatizes P.R. Status," *The San Juan Star*, 26 de junio de

En 1979, Irizarry llevó a cabo su último *happening*, un intento de secuestro de un avión rumbo Nueva York a San Juan. Media hora después de despegar, Irizarry le entregó a una azafata, un sobre que contenía una carta donde había escrito que tomaría el avión si su exigencia para la liberación de los presos políticos<sup>583</sup> no fuese cumplida. Irizarry fue arrestado y acusado de un acto terrorista. Su caso se vio en el tribunal de Brooklyn, donde nuevamente utilizó la defensa de arte conceptual. Irizarry estaba enfrentando una condena de veinte años en prisión, sentencia usual para los famosos *sky-jackers* que se popularizaron en esa década.<sup>584</sup> Irizarry cumplió cuatro años de una condena de seis.<sup>585</sup>

A pesar de que ambas acciones de Irizarry lograron una cantidad asombrosa de cobertura mediática, se ha estudiado poco sobre ellas. En 1985, Marimar Benítez redactó el artículo *Arte y política: El caso de Carlos Irizarry* en el cual narró la incursión de Irizarry en el arte político. Benítez comparó la rebeldía de Irizarry con su contemporáneo, Rafael Ferrer, pero destacó que la rebeldía de Irizarry se desarrolló como la precursora del arte del *happening* o el *performance* político en Puerto Rico. La autora logró reducir o resumir los actos de ejecución, defensa legal, el juicio y la resolución de Irizarry en tan solo una oración. Sobre la acción del 1979, el secuestro del avión, Benítez narró, en apenas cuatro oraciones, los acontecimientos del acto, sin dedicarle más tiempo a un análisis de las repercusiones del mismo dentro de la historiografía artística en Puerto Rico. La autora insinuó que el encarcelamiento de Irizarry fue consecuencia de los bombardeos de la mano del grupo las Fuerzas Armadas de Liberación Nacional (FALN), estableciendo un vínculo con otras acciones radicales de movimientos atados a la lucha por la independencia de

---

1976, 6; Bienvendio Ortiz Otero, "Causa probable contra Carlos Irizarry a pesar alegado vínculo arte, amenaza Ford," *El Mundo*, 23 de junio de 1976, 14B; Bienvenido Ortiz Otero, "Juez Federal halla causa probable enjuiciarlo: expertos arte califican amenaza Carlos Irizarry de incursión arte conceptual," *El Mundo*, 23 de junio de 1976, 14B; Ramón Rodríguez, "Carlos Irizarry: encarcelan artista amenazar vida Presidente EU," *El Mundo*, 17 de junio de 1976, 3A; Elmy E. Martínez, "Preso por amenazar a Ford," *El Nuevo Día*, 17 de junio de 1976, 5; Elmy E. Martínez, "'Obra de arte conceptual' el atentado contra Ford," *El Nuevo Día*, 23 de junio de 1976, 10; "Artist Bares Plan to Slay President," *The San Juan Star*, 8 de junio de 1976, 12; "En libertad Irizarry," *Claridad*, 3 de julio de 1976, 5; "Artist Reiterates Intent to Blow Up President," *The San Juan Star*, 9 de junio de 1976, 4; "Artist Bares Plan to Slay President," 8; "Preso Carlos Irizarry!," *Claridad*, 17 de junio de 1976, 9; "Juez Desestima cargos a pintor acusado amenazar al Pres. Ford," *El Mundo*, 14 de agosto de 1976, 8A.

<sup>583</sup> Estos eran: Lolita Lebrón, Irving Torres y Rafael Cancel Miranda.

<sup>584</sup> Durante las décadas bajo estudio, hubo alrededor de 450 secuestros de aviones. Consulte a: Ramos Borges, "Las políticas del arte y el arte político de Carlos Irizarry."

<sup>585</sup> Para más detalles sobre el acto y la defensa legal, consulte a: Ramos Borges, "El caso Irizarry: Acciones políticas en la década del setenta."

Puerto Rico. No obstante, como bien comentó la historiadora de arte Marina Reyes Franco en su texto, Benítez “se centra en las circunstancias puertorriqueñas”<sup>586</sup> y omite el dato más relevante sobre el asunto: la cantidad exorbitante de secuestros aéreos que sucedieron en esos años y el ambiente de pánico que produjeron.

Por otro lado, Benítez respaldó el lenguaje vanguardista de Irizarry en su ensayo, pero, nuevamente, centrándose en el asunto de la puertorriqueñidad. Benítez acentuó la incapacidad del juez estadounidense de aceptar a un puertorriqueño como artista de vanguardia, lo cual no le permitió aceptar la defensa que propusieron los abogados de Irizarry. Lo que no comentó Benítez fueron las diferentes manifestaciones del arte conceptual estadounidense y latinoamericano. El arte conceptual estadounidense y británico estuvieron ligados a la lectura de signos (lenguaje) y al minimalismo, mientras que en América Latina se adoptó un lenguaje político y una desmaterialización del objeto. En países que sufrieron las dictaduras de derecha, el arte conceptual es el portador ideal para el encuentro del arte y la política. Mediante el arte conceptual, los artistas podían ser agentes de cambio, sin llamar la atención de la censura. El poco interés visual del arte conceptual es uno de sus atractivos principales. Esta invisibilidad, como bien comentó la historiadora de arte y curadora Mari Carmen Ramírez, era una de las tácticas del arte conceptual latinoamericano que buscaba una comunicación alternativa y participativa procedente de un entendimiento crítico de las teorías de la comunicación y recepción.

Joaquín Mercado llevó a cabo acciones contestatarias raramente discutidas en los anales de la historia del arte. En 1977, Mercado exploró las posibilidades de la gráfica expandida, con imágenes desplazadas mediante la intervención de espacios públicos, cuando pasquinó la fotoserigrafía *Águila Blanca* (Fig. 163) en varios edificios abandonados en el Viejo San Juan.<sup>587</sup> La pieza es una apropiación de una fotografía publicada en el

---

<sup>586</sup> Franco, "Poéticas políticas: gráfica alternativa, poesía y acción contestataria en Puerto Rico (1970 – 1980)," 39.

<sup>587</sup> La obra participó en la IV edición de la BSJ. Es parte de la colección del ICP. No se ha exhibido desde su adquisición en 1979.

En el catálogo de la 4ta Trienal de San Juan: América Latina y el Caribe, la comisaria y artista Vanessa Hernández Gracia atribuyó al artista Oscar Mestey Villamil como uno de los referentes más importantes de las manifestaciones contemporáneas de intervenciones artísticas realizadas en espacios públicos. El proyecto de Mestey Villamil se coordinó y ejecutó durante el 1996–2002. Para más consulte a: Vanessa Hernández Gracia, "La gráfica sale a la calle: El desplazamiento de la gráfica hacia el espacio público," en *Imágenes desplazadas/Imágenes en el espacio* (San Juan, PR: Programa de Artes Plásticas, ICP, 2015).



libro *Our Islands and Their Peoples*<sup>588</sup> (1899), un libro producido posterior a la Guerra Hispanoamericana, dirigido al capital estadounidense para dar a conocer las nuevas oportunidades de negocio que ofrecían los nuevos territorios adquiridos tras el Tratado de París. El primer volumen se dedicó a Cuba y Puerto Rico. En la página 362 se publicó una fotografía que capturó un grupo de hombres en un paisaje desértico, sujetando lo que parecen ser fusiles, palos y machetes (Fig. 164). El único hombre a caballo, en la esquina derecha de la foto, se ha identificado como José Maldonado, conocido por su alias, Águila Blanca.<sup>589</sup> De acuerdo al texto escrito por José de Olivares<sup>590</sup>, la foto captura una pandilla de bandoleros que operó en el suroccidente de la Isla. Según de Oliveras:

The only serious opposition to American rule was manifested by a band of outlaws led by a native known as White Eagle, who operated a short time during the summer of 1899 in the south-western part of the island near Guanica. They had been driven to outlawry by Spanish tyranny, and *when the Americans came White Eagle hoisted a flag similar to the emblem of Cuba, and proclaimed the Republic of Porto Rico*. But he and his men were essentially outlaws, their object being robbery rather than a struggle for liberty<sup>591</sup>.

---

<sup>588</sup> Bajo la dirección editorial de William S. Bryam. El libro está compuesto de dos volúmenes documenta las islas de Cuba, Guam, Hawai'i, Filipinas y Puerto Rico –una agrupación de islas dispares bajo la hegemonía estadounidense- con 1,200 fotografías en blanco y negro de la autoría de José de Olivares, Walter Townsend, Frederick Fout, George Dottor, entre otros. La publicación era un gran inventario de recursos y condiciones de las nuevas posesiones. Para más, consulte a: Lanny Thompson, *Nuestra Isla y su gente: La construcción del 'otro' puertorriqueño en Our Islands and Their People*, 2da ed. (San Juan: Centro de Investigaciones Sociales, 2007), [http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/Puerto\\_Rico/cis-uprrp/20120808013107/lanny.pdf](http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/Puerto_Rico/cis-uprrp/20120808013107/lanny.pdf).

<sup>589</sup> En 1990 hubo un resurgimiento en torno a la figura de Águila Blanca y la emblemática fotografía que se publicó en el primer volumen de *Our Islands and Their People*. Se publicaron varios artículos que investigaron tanto la imagen, como el fotógrafo y la identidad de Águila Blanca. Para más, consulte a: Loida Figueroa, "Abierto el debate sobre Águila Blanca," *Claridad*, 17 al 27 de agosto de 1990, 16-17. Loida Figueroa, "Comentarios sobre la opinión de don Fernando Picó sobre Águila Blanca," *Claridad*, 21 al 27 de septiembre de 1990, 20-21. Loida Figueroa, "Resumen y balance del debate sobre Águila Blanca," *Claridad*, 19 al 25 de abril de 1990, 22-23. Ramón López, "Águila Blanca: notas sobre la imaginación histórica," *Claridad*, 27 de julio al 2 de agosto de 1990, 19-21.

<sup>590</sup> José de Olivares nació en California y llegó a Puerto Rico junto al General Nelson Miles, quien comandó la invasión a la Isla el 25 de julio de 1898. De Olivares documentó fotográficamente algunas de las intervenciones militares. La nota al calce de la fotografía lee: "WHITE EAGLE'S BAND OF OUTLAWS This noted band was captured near Guanica, Porto Rico, by U.S. troops and released on parole. A portion of the band immediately procured arms again and continued their depredations; but in a fight with the soldiers two of the party were killed and White Eagle, their leader, was shot in the head, but recovered."

<sup>591</sup> *Our Islands and Their People: As Seen with Camera and Pencil*, 2 vols., vol. 1 (New York: N. D. Thomas Publishing Company, 1899), 361. Énfasis de la autora.

Por ende, la imagen captura un momento clave en la historia de Puerto Rico, cuando un grupo de locales se rebelaron en contra de la milicia estadounidense, izaron la bandera puertorriqueña y declararon la República de Puerto Rico.<sup>592</sup>

Mercado probablemente conoció la icónica fotografía mientras trabajó en *The San Juan Star* como director gráfico. En 1975 se utilizó la foto de Águila Blanca para acompañar un escrito que narraba la experiencia de una corresponsal del periódico como *extra* en la película mexicana *Maten al león*, que se filmó en el pueblo de Loíza (Fig. 165). La película, basada en la novela de Jorge Ibargüengoitia, es una sátira política desarrollada en la ficticia isla caribeña Arepa en los 1920, donde el pueblo crea un complot para matar al dictador, llamado El León.<sup>593</sup> Tal parece que, al no tener fotografías del rodaje, utilizaron la foto de Águila Blanca para dar la sensación de estar en el set.

La acción de Mercado, tanto pasquinar su fotoserigrafía en edificios abandonados del Viejo San Juan como incluirla en el periódico, democratiza la imagen de un acto subversivo, y a su vez, el propio artista se implica en un acto subversivo. No obstante, el interés por visibilizar un acto poco conocido por la población, concienció y aportó a la memoria colectiva de la comunidad sanjuanera sobre un acto de rebeldía contra la colonia. El año siguiente, Mercado presentó un *performance* interdisciplinario titulado *La controversia de la imagen* en el diario *The San Juan Star*. Hasta el momento, no se ha logrado encontrar información adicional de la acción. No obstante, se menciona en este estudio, ya que el propio artista incluye esta pieza en su *curriculum vitae* y, por otro lado, dejar constancia que esta pieza es de las primeras piezas de *performance* llevadas a cabo en la Isla.

En este capítulo se intentó narrar de manera coherente las numerosas exhibiciones vanguardistas que se llevaron a cabo en distintas instituciones durante los setenta, utilizando en su mayoría recortes de periódicos como referencias. El movimiento vanguardista en Puerto Rico fue uno con gran participación en la escena del arte durante la

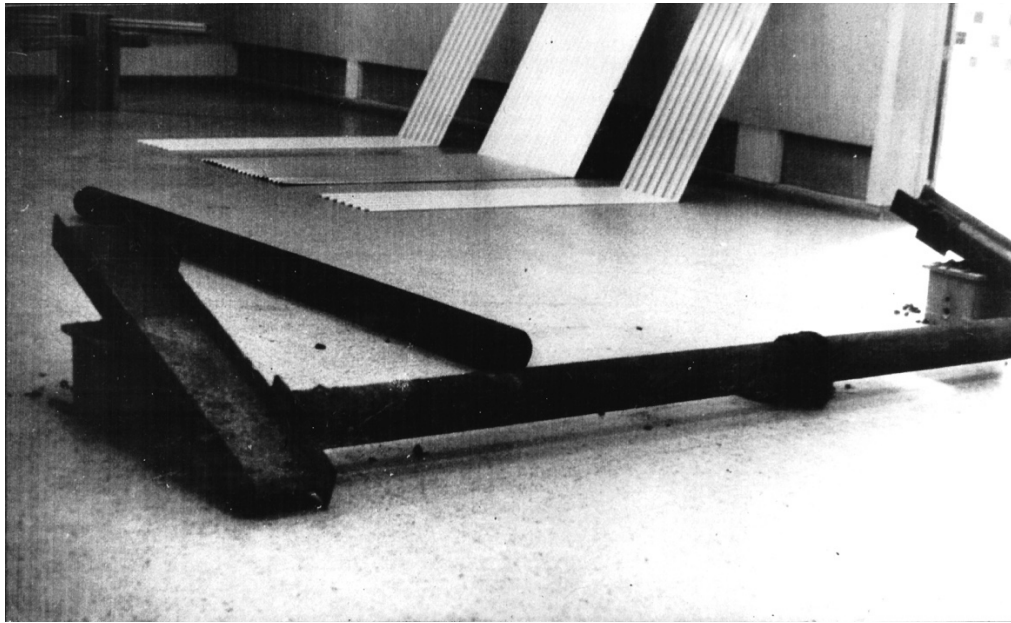
---

<sup>592</sup> Tanto el Partido Nacionalista como el Partido Independentista Puertorriqueño argumentan la validez del Tratado de París, ya que, en 1897 España, mediante la Carta Constitucional Autonómica le había conferido a Puerto Rico plenos poderes de soberanía, por ende, el Tratado de París era *nulo ab initio*. Por otro lado, la Ley 53, conocida por Ley de Mordaza, aprobada en junio de 1948, intentó apaciguar o detener la difusión de los ideales del Partido Nacionalista de Puerto Rico e ilegalizó la bandera de Puerto Rico. La Ley de Mordaza fue derogada en 1956, no sin antes que el gobernador Luis Muñoz Marín izara la bandera de Puerto Rico un 25 de julio de 1952, cuando declaró la aprobación del Estado Libre Asociado (ELA). La fecha es la misma fecha que llegó la invasión estadounidense a las costas de Guánica.

<sup>593</sup> Peggy Ann Bliss, "An Extra's Lot is Not a Happy One," *The San Juan Star*, 18 de septiembre de 1975, Portfolio, 1; 3.

década del setenta. En el próximo capítulo, se discutirá la participación de artistas vanguardistas puertorriqueños en las primeras cuatro ediciones de la Bienal del Grabado Latinoamericano (BSJ). Se hará un estudio comparativo con sus homólogos latinoamericanos que también exhibieron en la BSJ.

## Figuras Capítulo 5



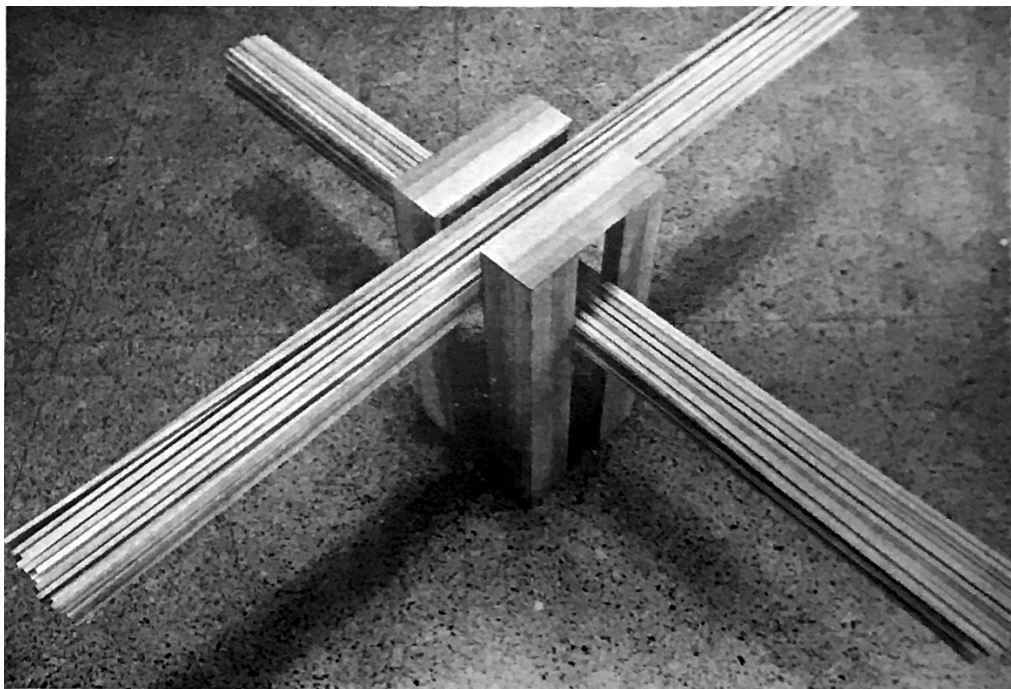
**Figura 131.** Aspecto de la sala del Museo de la Universidad durante la exhibición *Arte—70*. En primer plano, la obra *Instalación* de Arturo Bourasseau, al fondo la obra *Karma* de Domingo López de Victoria. Imagen cortesía de Arturo Bourasseau.



**Figura 132.** Ubicación original del poste eléctrico en el estacionamiento de las Empresas El Mundo. Imagen cortesía de Arturo Bourasseau.

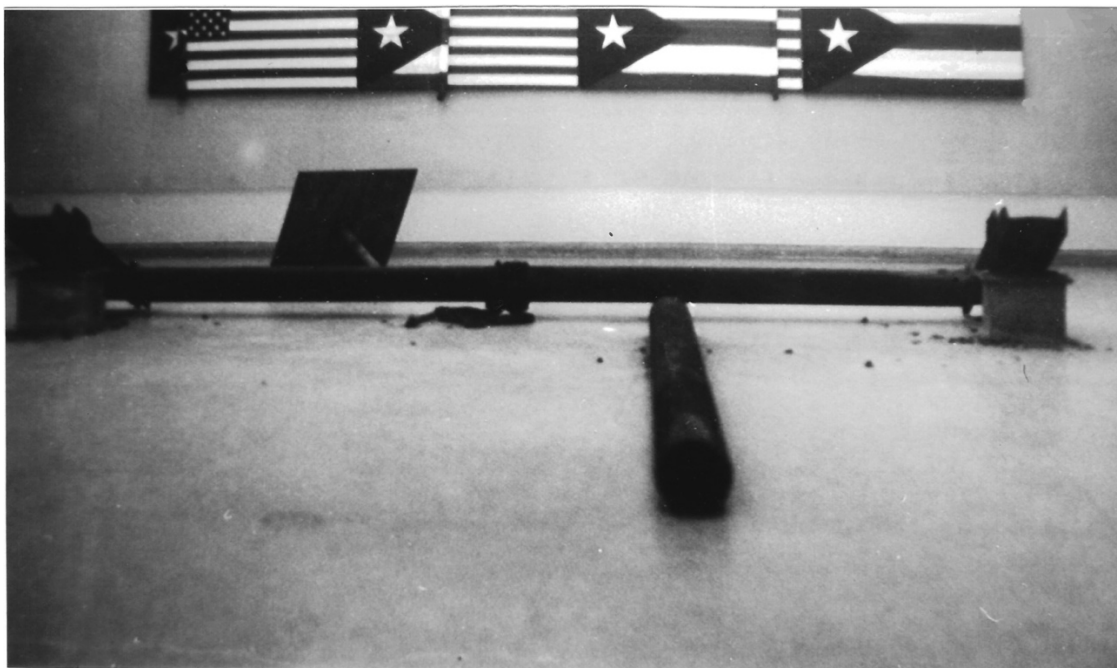


**Figura 133.** Luis Hernández Cruz, *200 varillas de madera*, 1970, madera, dimensiones no disponibles. Imagen originalmente publicada en el libro *Luis Hernández Cruz: Tiempos y formas de un itinerario artístico*, pág. 15.

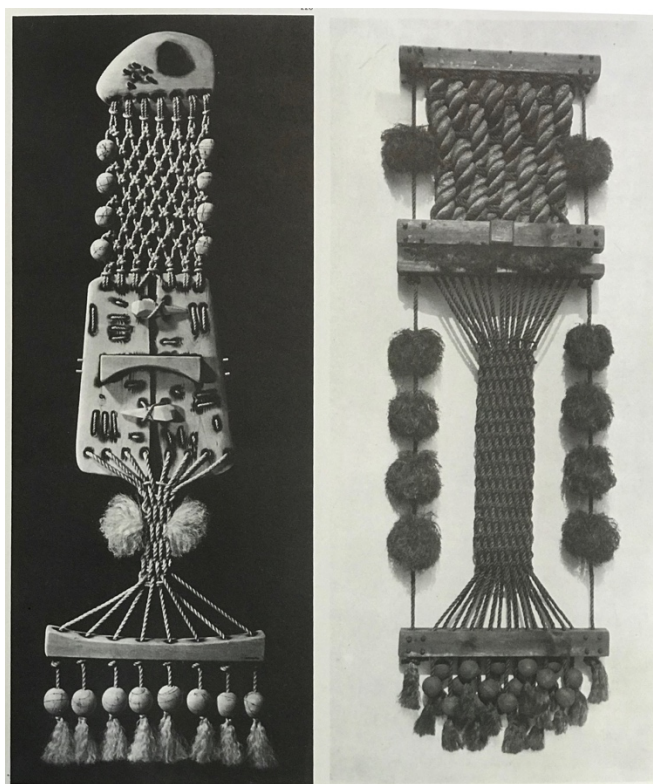


**Figura 134.** Luis Hernández Cruz, *200 varillas de madera*, 1970, madera, dimensiones no disponibles. Imagen originalmente publicada en *El Nuevo Día*, 22 de enero de 1971, pág. 21.





**Figura 135.** Aspecto de la exhibición *Arte—70* en el Museo de la Universidad. Al fondo, se ve la pieza *Despierta, Boricua* de Carlos Irizarry. Imagen cortesía de Arturo Bourasseau.



**Figura 136a y b.** Rolando López Dirube, *Mayagüez*; *Cataño*, 1970, escultura en soga de Manila y madera tallada y pirograbada, 92 7/16" x 31 1/2", Colección privada. Imagen originalmente publicada en *Dirube*, pág. 179.



**Figura 137.** Lope Max Díaz, *Evolución de un cubo*, 1971, medio mixto, en la sala del Museo de la Universidad. Imagen cortesía del artista.

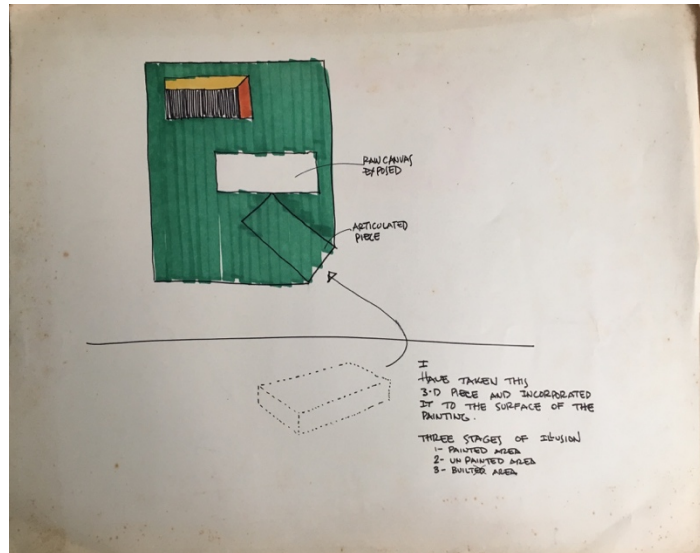


**Figura 138.** Aspecto de la exhibición *Objetos de arte* de Lope Max Díaz en el Museo de la Universidad. Imagen cortesía del artista.



**Figura 139.** Aspecto de la exhibición *Objetos de arte* de Lope Max Díaz en el Museo de la Universidad. Al fondo se observa *Superficie anaranjada*. Imagen cortesía del artista.

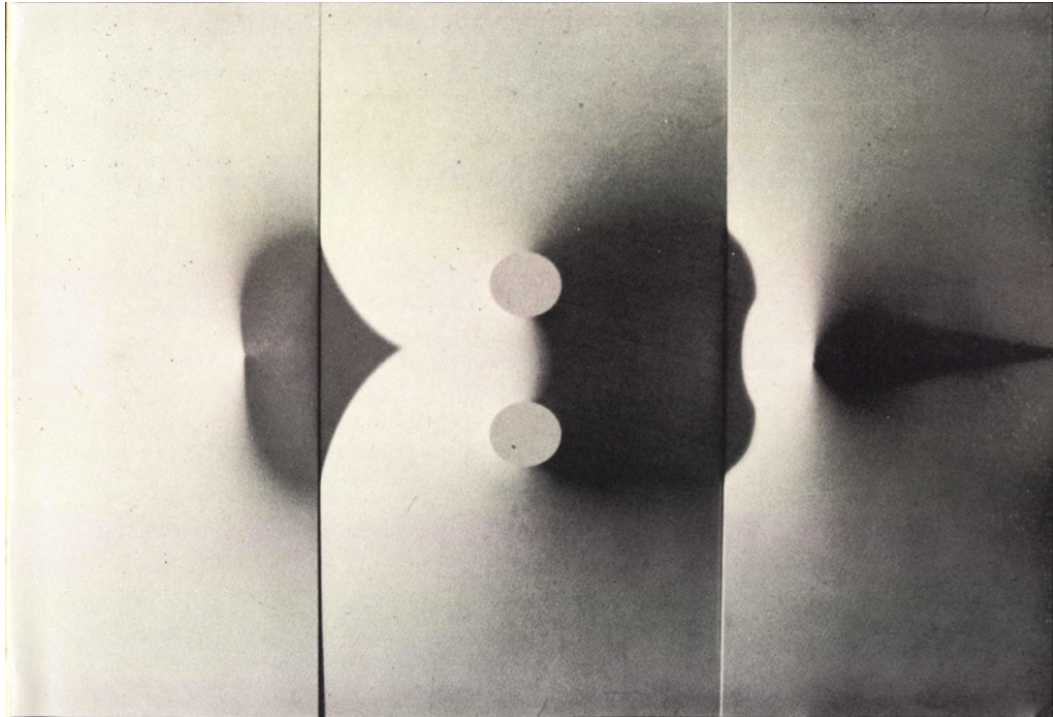




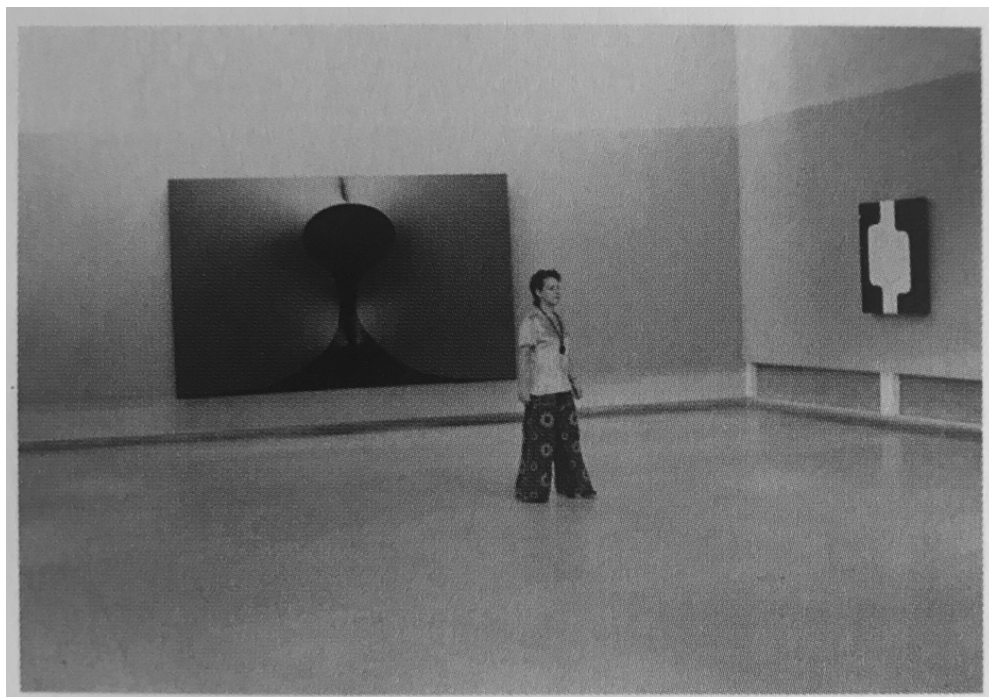
**Figura 140.** Boceto para una pieza de Lope Max Díaz presentada en la exhibición *Objetos de arte*, en el Museo de la Universidad. Imagen cortesía del artista.



**Figura 141.** Julio Micheli, *Sauro* (detalle), 1971, medio mixto. Imagen cortesía Archivo Familia Micheli.



**Figura 142.** Zilia Sánchez, *Estructura 8* (detalle), s.f., lienzo estructurado, dimensiones no disponibles. Imagen originalmente publicada en el opúsculo de la muestra *Estructuras en secuencia*, Museo de la Universidad de Puerto Rico, 1970.



**Figura 143.** Zilia Sánchez, *Estructura 6* (al fondo), s.f., lienzo estructurado, dimensiones no disponibles. Imagen originalmente publicada en *Soy Isla*, pág. 157.





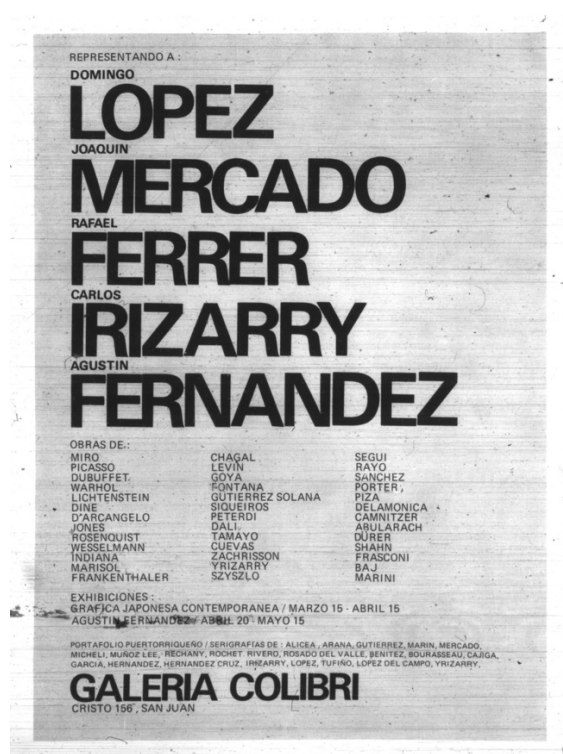
**Figura 144.** Suzi Ferrer, *Plarotics*, 1971, tinta de acetato sobre plexiglás, 60" x 30" c/u. Imagen cortesía Archivo Familia Ferrer.



**Figura 145.** Suzi Ferrer, *Wonder Woman*, 1974, tinta de acetato sobre plexiglás, 24" diámetro. Imagen cortesía Archivo Familia Ferrer.

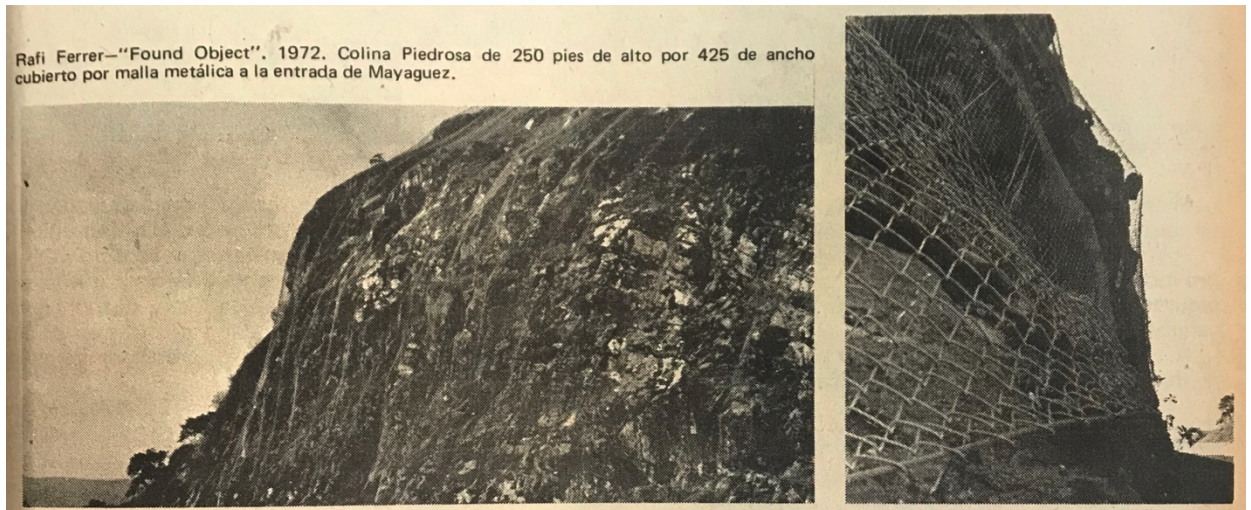


**Figura 146.** Suzi Ferrer, *Juegos*, 1974, madera y pintura, dimensiones variables. Imagen cortesía Archivo Familia Ferrer.

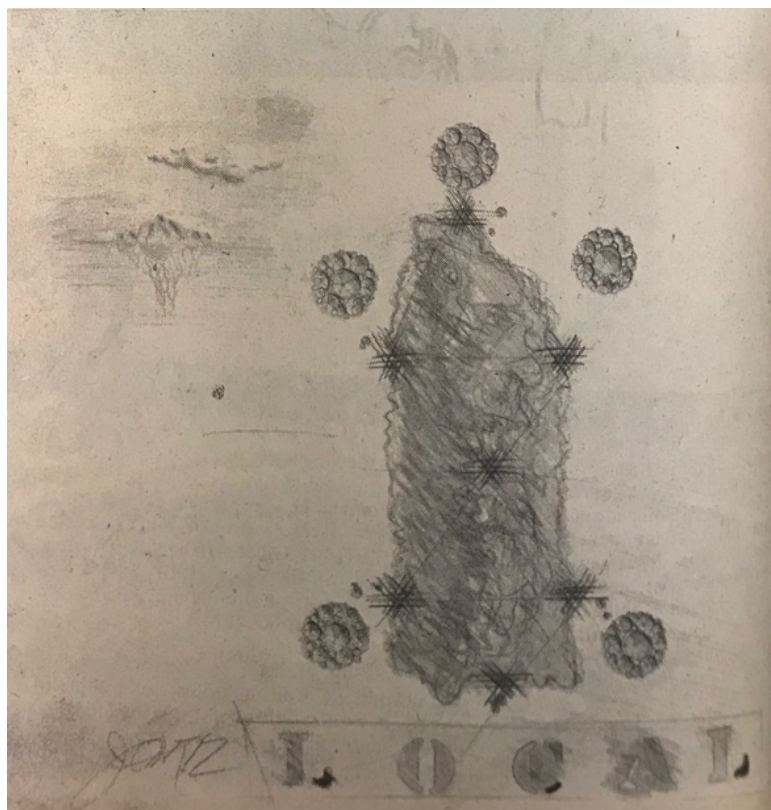


**Figura 147.** Anuncio Galería Colibrí, publicado en la revista *Avance*, 26 de marzo de 1973, contraportada.





**Figura 148.** Rafael Ferrer, *Found Object*, 1972, documentación fotográfica del objeto encontrado. Imagen publicada en revista *Avance*, 26 de marzo 1973, pág. 51.



**Figura 149.** Joaquín Mercado, *Propuesta Isla Parque*, 1972, dibujo. Imagen publicada en revista *Avance*, 26 de marzo 1973, pág. 52.



**Figura 150.** Martí, Flores, Prieto y Watchel, *Primavera*, 1973, offset, 38 1/16" x 25 1/8", Colección Museo de Historia, Antropología y Arte, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras. Imagen cortesía Museo de Historia, Antropología y Arte, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.



**Figura 151.** Detalle de la pieza de Domingo López de Victoria en la exhibición *Primavera*. Imagen originalmente publicada en *El Nuevo Día*, 2 de junio de 1973, pág. 15.





**Figura 152.** Rafael Ferrer, *Three Leaf Pieces*, 1968, Galería Castelli, Nueva York.

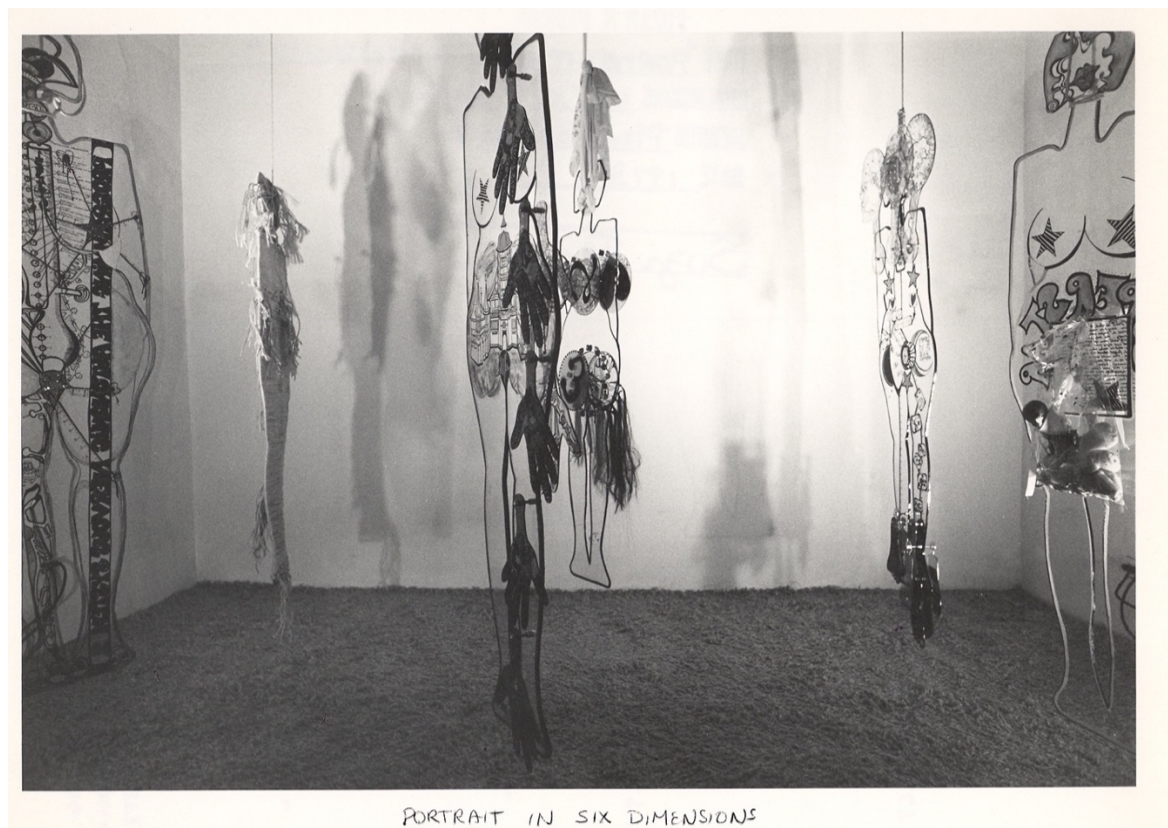


**Figura 153.** Detalle de la pieza de Joaquín Mercado en la exhibición *Primavera*. Imagen originalmente publicada en *The San Juan Star*, 2 de junio de 1973, pág. 2.





**Figura 154.** Detalle de la pieza de Joaquín Mercado en la exhibición *Primavera*. Imagen originalmente publicada en *El Nuevo Día*, 2 de junio de 1973, pág. 13-14. Le acompañó la siguiente nota al calce: “Si este es arte de protesta el que sin duda tiene mayor derecho a protestar es este pobre novillo que parece añorar sus correrías por los potreros en pos de sus lindas vaquitas”.



**Figura 155.** Suzi Ferrer, *Portrait in Six Dimensions*, 1973, instalación medio mixto, dimensiones variables. Imagen cortesía Archivo Familia Ferrer.



**Figura 156.** Joaquín Mercado, *Artistas puertorriqueños de la nueva generación*, 1974, cartel serigráfico, 21 ¾" x 15", Colección Instituto de Cultura Puertorriqueña.



**Figura 157.** Carlos Irizarry, *Dada Documenta*, ca. 1972-1974, crayón, carboncillo y collage sobre masonite, dimensiones no disponibles, Colección Marco Antonio Rigau.





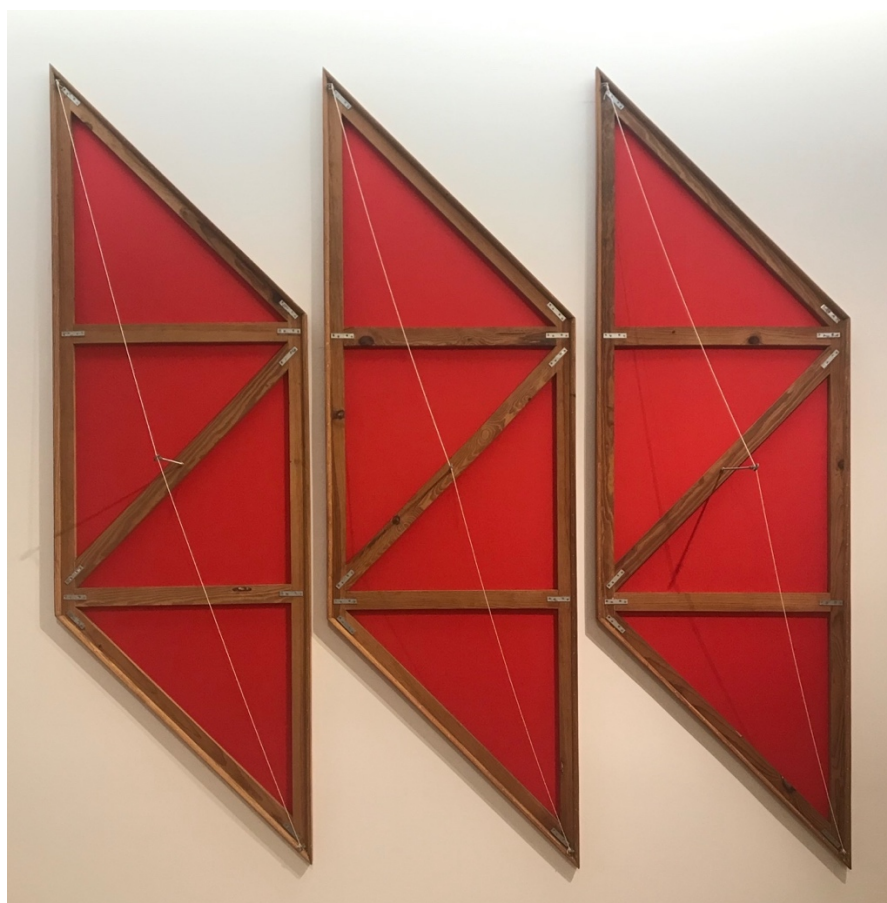
**Figura 158.** Foto del grupo Dada en la plaza de Saint Julien le Pauvre en 1921.



**Figura 159.** Vista de la instalación de la muestra *FRENTE* en el Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1978. Foto cortesía de Lope Max Díaz.



**Figura 160.** Lope Max Díaz, *Ascenso No.1*, 1978, medio mixto, dimensiones variables. Imagen cortesía del artista.



**Figura 161.** Antonio Navia, *Progresiones 59*, 1978, medio mixto, dimensiones variables.



**Figura 162.** Augusto Marín, *Streaking Carlos*, 1974, acuarela. Imagen originalmente publicada en *The San Juan Star*, 4 de abril de 1974, pág. 11.



**Figura 163.** Joaquín Mercado, *Águila Blanca*, 1977, fotoserigrafía, 23 ¼" x 35", Colección Instituto de Cultura Puertorriqueña.





## **CAPÍTULO 6: La Bienal: entre la gráfica tradicional y los vanguardistas**

Se creaban pues el escenario para la confrontación de la vanguardia y la tradición, el arte 'universal' y lo local. Y lo curioso es que la confrontación no sería sólo en Puerto Rico, sino a lo largo de todo el continente<sup>594</sup>.

En este capítulo se discutirá el impacto de la Bienal del Grabado Latinoamericano (BSJ) en el arte de vanguardia en la Isla. Se harán comentarios puntuales sobre la participación de los artistas bajo estudio en las cuatro ediciones de la BSJ que se llevaron a cabo en la década de los setenta. Además, se hará un estudio comparativo con las obras de artistas vanguardistas latinoamericanos que participaron en la BSJ para evidenciar que la vanguardia no fue un fenómeno exclusivamente estadounidense. Se harán comentarios sobre las obras gráficas de estilo pop o con características asociadas a ese estilo, sobre todo, en relación a la apropiación y a los medios impresos. Además, se verá cómo en Latinoamérica y en la Isla, el lenguaje vanguardista se trasmuta y se asocia con obra de denuncia.

El antiguo Convento de los Dominicos fue el escenario para la Bienal del Grabado Latinoamericano (BSJ). La estructura, construida por la orden dominica a inicios del siglo XVI, pasó a manos del gobierno estadounidense tras la guerra hispanoamericana. En 1968, junto a otros edificios coloniales en la zona del Viejo San Juan, fue devuelto al pueblo de Puerto Rico. Bajo la dirección y asesoría del Dr. Ricardo Alegría, el Instituto de Cultura Puertorriqueña (ICP) financió el proyecto de restauración.<sup>595</sup> La inauguración del Convento coincidió con la celebración de la primera edición de la BSJ. Las fotografías de la época (Fig. 166 y 167), ofrecen una mirada al apoyo participativo que recibió la BSJ. Las piezas se distribuyeron por nacionalidades dentro de las salas expositivas, colgadas a la manera de un salón en el edificio histórico. Tanto el interior del edificio, como sus pasillos arcados, proveyeron el espacio de pared para los cientos de obras gráficas exhibidas en las cuatro ediciones de la BSJ durante la década de los setenta. Unos años más tarde, se inauguró el Museo del Grabado Latinoamericano, también gestionado por el ICP. Gracias a

---

<sup>594</sup> Mercedes Trelles Hernández, "Los rastros del tiempo, las huellas de la Bienal: la Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y Caribe en contexto," *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña* 6, 2da serie, no. 12 (2006): 97.

<sup>595</sup> El Convento se convirtió en la sede del ICP hasta el 1971.



estas dos instituciones, el grabado se posicionó como medio artístico de preferencia, de tal modo que la selección puertorriqueña de obras en diversas bienales internacionales, como la IX Biennale Internationale D'Art Menton, Francia (1972) o la XII Bienal de São Paulo (1973), fue estrictamente gráfica<sup>596</sup>. Así, en esta década se vio un esfuerzo por parte del ICP por crear vínculos entre Latinoamérica y Puerto Rico.

La historiadora de arte, María del Mar González González, argumentó en su disertación *The Politics of Display: Identity and the State at the San Juan Print Biennial, 1970-1981*, el primer estudio comprensivo de la BSJ, que los organizadores enfatizaron la importancia de la identidad latinoamericana. Esta postura, según la autora: "[...] reified Puerto Rico's extant historical, cultural, and linguist connections with the region. It was by restricting BSJ participants to Latin America that organizers also believed that they could distinguish themselves, and more effectively resist U.S. and European hegemony"<sup>597</sup>. Por otro lado, la BSJ se convirtió en una plataforma internacional para los artistas locales pues sus trabajos iban a ser vistos por personalidades importantes en la escena cultural internacional. Esto promovió la creación de obras gráficas al margen de la producción cartelística que surgió a finales de la década del cuarenta, con la fundación de la División de la Educación de la Comunidad (DivEdCo), y que continuaba en la década del setenta

---

<sup>596</sup> Ernesto Jaime Ruiz de la Mata se encargó de hacer la selección de piezas de Puerto Rico a exhibirse en la Bienal de Menton, que fueron en su totalidad carteles serigráficos. La selección incluía carteles de la DivEdCo de 1950, hasta carteles del ofrecimiento cultural en la Isla hasta el 1972. Participaron: Lorenzo Homar, Julio Rosado del Valle, Nuni Hutchinson, Rafael Tufiño, Juan Díaz, José Meléndez Contreras, Carlos Raquel Rivera, Luis Germán Cajigas, David Goitia, Luis Hernández Cruz, Antonio Martorell, Pagán, José Antonio Torres Martínó, Antonio Frasconi, José Rosa, José R. Alicea, Rafael López del Campo, Alberto Ortiz Collazo, Ida Nieves Collazo, Eduardo Vera, Rafael Rivera Rosa, Wilfredo Chiesa, Luis Abraham Ortiz, Antonio Navia, Rafael Ruffino II y Antonio Maldonado. Se exhibieron un total de 104 obras. La muestra de la XII Bienal de São Paulo fue organizada por el Instituto de Cultura Puertorriqueña. Se exhibieron un total de 81 obras: Manuel Hernández Acevedo, José R. Alicea, Julio Santiago Bracero, Luis Germán Cajigas, José Meléndez Contreras, Luis Hernández Cruz, Juan Díaz, Suzi Ferrer, Antonio Frasconi, Domingo García, David Goitia, Susana Herrero, Lorenzo Homar, Carlos Irizarry, Domingo López, José Antonio Torres Martínó, Antonio Martorell, Joaquín Mercado, Julio Micheli, Roberto Moya, Luis Abraham Ortiz, José Luis Rochet, Jaime Romano, Rafael Rivera Rosa, Nelson Sambolín, J.G. Sarvis, Carmelo Sobrino, Miyuca Somoza, Rafael Tufiño, Isabel Vázquez y Eduardo Vera Cortés. También hubo una delegación puertorriqueña en la III Bienale Internationale de la Gravure a Cracovie (1970), donde exhibieron las obras *Actriz* y *Beatriz* de José Rosa, al igual que *Paloma* y *Baquiné* de José Alicea. Dos años más tarde, en la IV Bienale Internationale de la Gravure a Cracovie se exhibieron tres piezas de Carlos Irizarry: *Pakistán*; *Cuánto tiempo I y II*. En la quinta edición de esa Bienal exhibieron la obra *Televisor* y *Homenaje a Salvador Allende* de Lorenzo Homar; *Mosquitera*; *Baño* y *Silla* de Antonio Martorell.

<sup>597</sup> María del Mar González González, "The Politics of Display: Identity and State at the San Juan Print Biennial, 1970-1981" (PhD University of Illinois at Urbana Champaign, 2013), 2.

bajo el Taller de Gráfica del ICP. La BSJ proveyó un espacio para la visibilidad más amplia de obra gráfica, fuera del cartel promocional institucional.

La BSJ, que inauguró su primera edición en enero de 1970, sigue siendo hasta hoy la actividad cultural de más envergadura auspiciada por el gobierno de Puerto Rico. Fue creada por Luigi Marrozzini, Ricardo Alegría, Lorenzo Homar y el comisario del MoMA, William Lieberman, quienes intentaban convertir a la ciudad en el epicentro de la producción gráfica moderna latinoamericana mediante la exhibición de nuevas tendencias gráficas, y a su vez, establecer el legado del medio.<sup>598</sup> Según señaló la historiadora de arte Mercedes Trelles Hernández, en su artículo *Los rastros del tiempo, las huellas de la Bienal: la Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe en contexto*, el prestigio al grabado en la década del setenta estaba asociado a varios factores. Primero, Ricardo Alegría, director del ICP, destacaba la asociación tradicional entre la gráfica y la política, lo cual fue un atractivo para los países latinoamericanos.<sup>599</sup> Segundo, Trelles Hernández señaló que el desarrollo del pop y el interés por la idea del múltiple como alternativa accesible para aficionados al arte incrementaban la popularidad del medio gráfico. Tercero, la autora acreditó el florecimiento de la gráfica en Latino América, por “su calidad de obra de arte ‘universal’, es decir, contemporánea”<sup>600</sup>. Trelles Hernández sustentó este argumento por la propia historia del medio en Latinoamérica, particularmente el Taller de Gráfica Popular y la susceptibilidad de discursos variados producidos. Finalmente, argumentó que el pasado gráfico de la Isla, el interés por el grabado, la DivEdCo y los Talleres del ICP concienciaron al público local sobre el medio.

En la primera edición de la Bienal, se exhibieron alrededor de 650 obras de artistas latinoamericanos que cubrieron las paredes del antiguo convento.<sup>601</sup> La Bienal trajo un

---

<sup>598</sup> González González, "The Politics of Display: Identity and State at the San Juan Print Biennial, 1970-1981," 103.

En 2003, la Bienal del Grabado de San Juan se convirtió en la Trienal Poli/Gráfica de San Juan: América Latina y el Caribe. En la nueva faceta como Trienal, se hicieron cambios a la estructura y se convirtió en una muestra comisariada. Para más sobre la Bienal y su transición a la Trienal, consulte a: Trelles Hernández, "Los rastros del tiempo, las huellas de la Bienal: la Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y Caribe en contexto," 89-111.

<sup>599</sup> Trelles Hernández también menciona a los países del bloque soviético que desarrollaron bienales exclusivamente dedicada a la gráfica al inicio de la década del setenta.

<sup>600</sup> Trelles Hernández, "Los rastros del tiempo, las huellas de la Bienal: la Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y Caribe en contexto," 95.

<sup>601</sup> Paralelo a la bienal, se celebraron dos exhibiciones homenaje a dos maestros grabadores: un latinoamericano, José Clemente Orozco, y un puertorriqueño, Lorenzo Homar, y se convirtió en costumbre

renacimiento en las artes gráficas, evidenciando las tensiones entre el grabado tradicional y el *avant garde*, que tenía influencias del arte pop, arte conceptual o la utilización de nuevos materiales<sup>602</sup>. La muestra contó con la participación de aristas del calibre de Rufino, Tamayo, Antonio Berni y Wilfredo Lam. Trelles Hernández comentó:

De hecho, la primera bienal es fascinante no sólo por la calidad de los exponentes y de los miembros del jurado internacional, sino también por la distribución tan perfecta que hubo entre representantes de las tendencias ‘universales’ y el *avant-garde*, la representación de la escuela mexicana –tan importante para el desarrollo de la gráfica en Puerto Rico—y la participación puertorriqueña [...] <sup>603</sup>.

Carlos Irizarry, Domingo López de Victoria, Luis Hernández Cruz, Marcos Yrizarry (1936-1995, neé Marcos Irizarry, se utilizará Irizarry para el escrito) y Joaquín Mercado fueron invitados a exponer en la primera edición de la BSJ. Carlos Irizarry presentó las piezas *Moratorium I* y *Moratorium II* (1969, Figs. 168 y 169), por la cual le otorgaron una Mención para el Premio Nacional.<sup>604</sup> Estas piezas continuaron la postura antiguerra con dos solemnes fotoserigrafías. En la primera, Irizarry dividió la composición en dos hemisferios. En el izquierdo creó un collage de imágenes: *Guernica* de Picasso, fotografías de las manifestaciones *National Vietnam Moratorium* (publicadas en los rotativos de la época) y una pieza de Jasper Johns, una bandera estadounidense con los colores invertidos, que se había convertido en una de las imágenes más emblemáticas del movimiento antiguerra en los Estados Unidos.<sup>605</sup> En el hemisferio derecho, el artista comenzó el ejercicio de la repetición de un lenguaje gráfico y utilizó la misma “plantilla” del segundo panel de *My Son, the Soldier I*, para completar la composición de esta pieza.

En el lado izquierdo de *Moratorium II* Irizarry incluyó fotografías del vicepresidente Spiro Agnew, famoso por su rechazo a los intelectuales antibélicos, los ‘esnobs descarados’, junto a una imagen de una gran protesta contra la guerra. La cara del

---

destacar grabadores latinoamericanos y puertorriqueños con exhibiciones retrospectivas durante la duración de la Bienal.

<sup>602</sup> Para más consulte: María del Mar González González, "Introducción," en *Premios 1970-2001 Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe*, ed. Flavia Marichal Lugo (San Juan, PR: Museo de Historia, Antropología y Arte, 2015).

<sup>603</sup> Trelles Hernández, "Los rastros del tiempo, las huellas de la Bienal: la Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y Caribe en contexto," 96.

<sup>604</sup> Carlos Irizarry además exhibió las fotoserigrafías: *Picasso Parte I*; y *Picasso Parte II*.

<sup>605</sup> La imagen se comisionó para conmemorar las manifestaciones antibélicas, llamadas *National Vietnam Moratorium*, que se convocaron en el otoño de 1969 en diversas ciudades de Estados Unidos. Cerca de 30 millones de estadounidenses participaron de las protestas.

presidente Richard Nixon aparece debajo, teñida de naranja y repetida en una cuadrícula de estilo pop. En el lado derecho, Irizarry recurrió nuevamente a la famosa obra de Picasso, *Guernica*, destacando y detallando las figuras en sufrimiento y agonía. Estas imágenes las intercaló con fotografías de las protestas nacionales. A pesar de que, en la vanguardia de los sesenta, Picasso se podía considerar como una referencia anticuada, la obra de *Guernica* posee cualidades paralelas a la obra de Irizarry. En esta pieza, Picasso utilizó una gama cromática similar a la del periódico, tonos de gris, blanco y negro, y, en ocasiones, simula columnas de periódico dentro de su pieza. Irizarry recurrió a la apropiación de obras de arte para lograr una postura visual antiguerra y a los medios de comunicación impresos para sustraer imágenes que incorporó a la composición de su pieza. Así, seleccionó grandes obras de la historia del arte occidental, fotografías icónicas y obras de sus contemporáneos, y se acercó a ellas con la misma circunspección. Irizarry acudió a este procedimiento para concienciar sobre las atrocidades de los conflictos militares.<sup>606</sup> El cambio en la obra de Irizarry fue evidente, puesto que dejó de lado las preocupaciones formalistas y comenzó a incluir temática política en su obra, y que continuó desarrollando en su carrera partir de los setenta.

Las obras que Domingo López de Victoria presentó para la BSJ continuaban la exploración formal y conceptual del octágono. La pieza *Reflejos de Ontario* (1969) consistía en la documentación del reflejo de tres individuos sobre la superficie de la obra *Experimento sobre energía (naranja)* (1967, Fig. 170). López de Victoria imprimió la misma imagen octagonal en dos ocasiones, primero en amarillo y luego, moviendo el registro de la pieza hacia abajo y hacia la izquierda, en azul-púrpura. El soporte, una lámina metálica *-foil-* de color magenta, lo acercó a las preocupaciones de otros artistas latinoamericanos que exhibieron en la muestra, como la del argentino Julio Le Parc (1928), quien exhibió *Miroir* (1967, Fig. 171). La pieza de Le Parc radicaba en una representación gráfica de un espejo de mano, en la que cubrió la zona del espejo con una lámina metálica dividida en una cuadrícula, distorsionando así la imagen que reflejaba. En el caso de López de Victoria, el material le permitía acercarse a las cualidades reflexivas de las superficies pulidas de sus piezas en plexiglás. Igualmente, continuaba con la exploración de contrastes

---

<sup>606</sup> Similar a otros artistas latinoamericanos, como Taller 4 Rojo, Antonio Seguí, Juan Carlos Romero, Ana María Mazzei, entre otros, que participaron en las primeras tres ediciones de la BSJ.

y la opacidad de la imagen impresa sobre el material reflexivo.<sup>607</sup> Este interés en la geometría lo comparte con artistas venezolanos que participaron en la bienal, como Mateo Manaure y Gerd Leufert.

Por otro lado, la técnica de *intaglio* o gofrado, tuvo una vasta representación en la Bienal. Los artistas Eduardo Sued (Brasil), Alejandro Otero (Venezuela), Gladys Meneses (Venezuela), Fernando López Anaya (Chile), Omar Rayo (Colombia) y Marcos Irizarry (Puerto Rico) presentaron obras con esta técnica, lo que indicó un interés común en toda Latinoamérica. Marcos Irizarry fue galardonado con el Premio Nacional.<sup>608</sup> Presentó la obra *Forma II* (1969, Fig. 175), una obra gráfica no figurativa en medio mixto de gofrado y agua fuerte. Irizarry fue un artista de gran envergadura en la gráfica. Sus procesos experimentales y composiciones no figurativas, a partir de la segunda mitad de la década del sesenta, le han llevado a ser catalogado como uno de los artistas vanguardistas más sobresalientes de la época bajo estudio. Sobre Marcos Irizarry se harán comentarios breves, ya que la mayoría de su cuerpo de trabajo de las épocas estudiadas se produjeron fuera de la Isla.<sup>609</sup> No obstante, cabe mencionarlo como ganador del Premio Nacional de la primera edición de BSJ, ya que la selección de premios de la Bienal trajo una ristra de críticas publicadas en los rotativos de la Isla. Conforme a la historiadora de arte María del Mar González González:

The jury's preference towards awarding abstract works caused a stir among local critics who censured the jury for favoring abstraction over other trends. They argued that the U.S. art market drove these selections. All of the winning objects, as well as the majority of the works exhibited, represent a wide array of styles that followed the postwar art-world trends of different currents of abstraction and internationalism or universalism<sup>610</sup>.

---

<sup>607</sup> Domingo López de Victoria también exhibió las serigrafías: *Ontario en integración*; *Ontario Iluminado*; y *Ontario Green*. Para *Ontario en integración*, el artista utilizó la misma imagen –la superposición de dos octágonos en amarillo y azul –esta vez impreso en papel regular (Figs. 172-174). Joaquín Mercado presentó la fotoserigrafía *Intitulada* (1970) una estrella de cinco puntos sobre un cielo nublado. Todas las piezas mencionadas anteriormente son parte de la colección del ICP.

<sup>608</sup> Para otorgar este premio, el jurado, compuesto por 7 personas, debía llegar a una decisión unánime.

<sup>609</sup> A pesar que vivió en España durante las décadas bajo estudio, Marcos Irizarry exhibió con relativa frecuencia en Puerto Rico. Para más sobre la trayectoria de Marcos Irizarry, consulte: Brenda Cruz Díaz, "El arte camaleónico de Marcos Irizarry: entre el informalismo europeo y la abstracción americana: 1950-1970" (PhD Universidad Complutense de Madrid, 2016).

<sup>610</sup> González González, "The Politics of Display: Identity and State at the San Juan Print Biennial, 1970-1981," 122.

Los ganadores de la Primera Bienal de San Juan fueron: Omar Rayo (elegido por Arturo Dávila), Mauricio Lasansky (seleccionado por Walter Koschasky), Antonio Seguí (seleccionado por Elaine Johnson), Luis E.

Los críticos Antonio Molina, Ani Fernández y Marta Traba argumentaron que los premios demostraban un favoritismo por las tendencias del mercado neoyorquino sobre obras de contenido social.<sup>611</sup> La Bienal nuevamente despertó los debates de los figurativos vs. los abstractos en los rotativos. El artículo de Molina hizo particular objeción al premio de Luis Camnitzer, un aguafuerte titulado *Línea ausente* (1969, Fig. 176). En esta obra, el artista exploró las ideas de autorreferencialidad y tautología, representando lo mismo a través de la imagen y el lenguaje. El grabado del artista uruguayo consistía en las palabras 'línea ausente' impresas en tinta negra y tipografía de estarcido militar. A las palabras, colocadas en el centro del papel, les atravesaba una línea blanca que dificultaba la lectura. La pieza alude a un juego conceptual sobre el lenguaje y la materialidad del medio, que también juega con la falta de contenido y significado de la impresión. Molina comentó sobre la pieza:

[...] nos decepciona su falta de creatividad. Su grabado es sólo una línea de letras parcialmente impresas. Si le diesen un premio por su ingenio entonces había que dárselo al primero que hizo eso, no a él que va por caminos requeté traillados. En resumen, a su grabado le falta originalidad, técnica, color e inventiva. Es un rotundo fracaso esa decisión<sup>612</sup>.

La postura de Molina en relación a la pieza de Camnitzer recuerda a la crítica de la exhibición *Arte—70*, en donde condenaba a López de Victoria y Bourasseau por la misma falta de creatividad. Es un comentario que cuestionaba la validez de las obras *avant garde* en relación al panorama político de los países natales de los artistas.

El artículo de Marta Traba *El éxito de los derrotados* fue el más vehemente en la crítica de la selección de premios. Traba estudió la dicotomía entre los artistas del *American way of arts*, "aquellos que más energéticamente se separan de la idea de la identidad"<sup>613</sup> y los figurativos, aquellos con directa influencia del realismo social. Expuso Traba:

---

Camnitzer (elegido por Samuel Paz), Lilliana Porter (elegida por Chisaburoh Yamada), Arthur Luiz Piza (seleccionado por Zoran Krzinsnik y Jesús Rafael Soto (otorgado por Umbrio Apollonio).

<sup>611</sup> Para más, consulte a: Ani Fernández, "Reseña de un evento cultural en la colonia," *La Escalera* IV, no. 1 (junio 1970): 34-41.

<sup>612</sup> Antonio Molina, "Crítica de arte: Los premios de la Bienal," *El Mundo*, 24 de enero de 1970, Puerto Rico Ilustrado, 21.

<sup>613</sup> Marta Traba, "El éxito de los derrotados," *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, abril - junio, 1970, 8.

Este problema de negación o afirmación de identidad constituye, a mi juicio, el mayor desvelo de la década y se convierte en un pleito sordo que nunca plantea con la estridencia infantil de las discusiones que le preceden y que levantaron o derribaron el mexicanismo, el indigenismo, el nativismo, la técnica, el retorno a los orígenes culturales, etc. pero que no por eso se deja de poner, una vez más, el dedo en la llaga<sup>614</sup>.

Al concluir el texto, Traba criticó al *avant garde*, ya que priorizaba la técnica y diseño sobre los temas y medios tradicionales/nacionales. Por otro lado, para ella el arte nacionalista pecaba de una lectura pedagógica, limitando el trabajo plástico. Cualquier extremo era conflictivo. Traba argumentaba que el arte verdaderamente nacionalista era aquel que podía balancear lo vanguardista con los asuntos sociales.<sup>615</sup>

La crítica que Ani Fernández publicó en *La Escalera*<sup>616</sup>, continuaba el argumento en contra de la abstracción/vanguardia y el apoyo al realismo/figurativo, ya que ella los comprendía dentro de una ideología. Expresó gran descontento con las obras premiadas, en particular con las de Camnitzer, Liliana Porter y Omar Rayo, describiéndolas como impersonales, superficiales y carentes de un estilo nacional. La obra de Liliana Porter, titulada *Árbol* (1968, Fig. 177), era una impresión en aguafuerte en delgadas capas de marrones y ocre que creaban la forma de un árbol frondoso. La impresión fue posteriormente intervenida por la artista con un bordado en punta de cruz. Al presentar el trabajo de aguja dentro de una obra gráfica, Porter cuestionó los parámetros de la definición de los medios artísticos y se asoció con mujeres artistas de su generación que introducen las labores de aguja en su trabajo plástico.

Por su lado, Omar Rayo ganó por su obra *El hombre está ausente* (1967, Fig. 178). La pieza está compuesta por dos guantes impresos en gofrado, organizados en forma vertical. Similar a Porter, introdujo la idea de collage, con unos cabetes blancos en el interior de puño del guante. El diseño de los guantes evoca a los utilizados en el uniforme de gala de general del ejército colombiano. A pesar de que la dictadura militar del general Gustavo Rojas Pinilla en Colombia había culminado a finales de la década del cincuenta, tras una brutal dictadura, en 1959, el Congreso Nacional emitió un veredicto condenatorio

---

<sup>614</sup> Marta Traba, "El éxito de los derrotados," 8.

<sup>615</sup> González González, "The Politics of Display: Identity and State at the San Juan Print Biennial, 1970-1981," 126.

<sup>616</sup> *La Escalera* (1966-1973) fue una publicación mensual de corte marxista. Promovía nuevas miradas críticas sobre el movimiento de independencia.



en contra de Rojas, privándolo de sus derechos políticos. En 1966, un tribunal le devolvió sus derechos y fueron confirmados por la Corte Suprema en 1967. La obra de Rayo puede estar aludiendo a la figura controvertible de Rojas Pinilla vestido en su uniforme de gala militar, dado que, durante su dictadura, fue la imagen que más circuló de este líder.<sup>617</sup>

La primera BSJ también desató una crítica al Premio Nacional acusándolo de absurdo y de ser un reflejo del complejo de inferioridad colonial.<sup>618</sup> Más aún, hizo referencia a las obras otorgadas ese galardón, tildándolas de “experimentos abstractos e intelectuales del vacío”<sup>619</sup>. De acuerdo a González González, el artículo de Fernández es un ejemplo de cómo los “artistic movements were paired with specific political ideology, constructed as mutually exclusive binaries, and in this way, denying them of their complexity”<sup>620</sup>. Esta postura, que se discutirá en el séptimo capítulo, fue uno de los motivos por los cuales se omite o censura la vanguardia en la historiografía local.

A pesar de la crítica por parte del sector independentista, que clasificaba la BSJ como una maniobra imperialista, la segunda BSJ se inauguró el 28 de enero de 1972, en conjunto con la apertura del Museo del Grabado Latinoamericano en el Viejo San Juan.<sup>621</sup> Para esta nueva edición, los organizadores estipularon nuevas reglas: un máximo de tres obras por artista y las obras sometidas deben haber sido hechas entre 1970 y 1972. El proceso de selección de premios también tuvo cambios. La comisión organizadora haría una selección previa y el jurado internacional adjudicaría los premios. Similar a los premiados en la primera bienal, la segunda edición galardonó obras de estilo pop, *hard-*

---

<sup>617</sup> Ana Lucía García Villamarín, "La imagen de Gustavo Rojas Pinilla en la propaganda política durante la dictadura militar, Colombia 1953-1957," *Revista Colombiana de las Ciencias Sociales* 8, no. 2 (julio-diciembre 2017): 330, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6048085>.

<sup>618</sup> González González, "The Politics of Display: Identity and State at the San Juan Print Biennial, 1970-1981," 128.

<sup>619</sup> Fernández, "Reseña de un evento cultural en la colonia," 33. Marcos Irizarry ganó el premio nacional y de otorgaron menciones de honor a Carlos Irizarry y Jaime Romano.

<sup>620</sup> González González, "The Politics of Display: Identity and State at the San Juan Print Biennial, 1970-1981," 129.

Tanto Camnitzer, como Porter y Marcos Irizarry fueron de los 16 artistas que firmaron la proclamación exhibida en la entrada de la BSJ, donde indicaban su tributo a las luchas de liberación de los pueblos de América Latina. A pesar de que las críticas argumentaban sobre la carencia de nacionalismos o ideologías en sus obras, los artistas declararon su apoyo a luchas dentro del continente.

<sup>621</sup> Consulte la columna *entre* ( ) de Edwin Reyes publicada durante el mes de febrero de 1972 en *Claridad*.

edge y abstracción geométrica.<sup>622</sup> La segunda BSJ contó con la participación de unos 200 artistas provenientes de diecisiete países.

La mayoría de los artistas de vanguardia bajo estudio en este escrito participaron en la Bienal de 1972 con las piezas serigráficas que produjeron para el *Portafolio Gráfico Puertorriqueño* editado por la Galería Colibrí (1971).<sup>623</sup> Domingo López de Victoria presentó dos fotoserigrafías, *Artie* y *Karma* (1970, Figs.179 y 180). Para *Artie*, López de Victoria reutilizó la imagen que presentó en la primera Bienal, los octágonos sobreimpuestos, pero esta vez incluyó una tirada de color crema adicional al amarillo y el azul.<sup>624</sup> Para la fotoserigrafía *Karma*, el artista empleó dos colores, azul celeste y negro. La imagen impresa en esta ocasión es una representación gráfica de la escultura pública monumental basada en aquella presentada en la exhibición *Arte -70* en el Museo de la Universidad.<sup>625</sup> La estructura son tres siluetas de octagonales sobrepuestas diagonalmente y conectadas por líneas estrechas en varios puntos. Para la gráfica, López de Victoria duplicó la imagen, una al lado derecho y otra, al izquierdo, imprimió en azul y luego en negro, moviendo el registro de impresión pulgada y media hacia abajo. Esto permitió que la imagen tuviese una franja azul en la parte superior de la imagen y una negra en la parte inferior.

Joaquín Mercado presentó la pieza *Estrella* (1970, Fig. 181) basada en las pinturas que exhibió en el Recinto Universitario de Mayagüez en 1970. La estrella de cinco puntas flota sobre un cielo nublado. El artista imprimió la pieza con varios colores de fondo. Además, presentó *Marisol* (1970, Fig.182) un homenaje Marisol Malaret, la primera puertorriqueña en ganar el concurso *Miss Universe*.<sup>626</sup> Para esta gráfica, Mercado se apropió de la imagen de la reina de belleza al momento de ser coronada, impresa en varios los rotativos de la isla (Fig. 183). Sobre el semblante de la mujer más bella del mundo, colocó la estrella de cinco puntas. La gráfica está impresa en tonalidades de verde, que se

---

<sup>622</sup> Los artistas premiados fueron: Rodolfo Abularach, *Ojo-Centro Azul* (1971); Eduardo Cruz, *Atención* (1971); Eduardo Mac Entyre, *Variante III* (1971); Luis Hernández Cruz, *Composición en marrón* (1970); Alicia Orlandi, *A don Alfredo* (1971); Arnold Belkin, *Presencia mínima* (1971); Alonso Quijano Acero, *La última cena* (1971) y Eduardo Vilches, *6 de abril de 1970* (1970).

<sup>623</sup> Consulte nota al pie 545.

<sup>624</sup> López de Victoria trabajó la gráfica, pero sus ediciones eran de pocas tiradas, producía entre tres y cinco gráficas de la imagen, contrario al portafolio de Colibrí que fue una tirada de cien.

<sup>625</sup> Consulte páginas 225-229 de este escrito.

<sup>626</sup> Marisol Malaret fue coronada *Miss Universe* el 11 de julio de 1970.

puede asociar con el Partido Independentista Puertorriqueño (su color insignia es el verde). Tanto este recurso como la estrella de cinco puntas de la bandera puertorriqueña, la imagen de Malaret como representante de la Isla (afirmación de una identidad nacional apartada de la estadounidense) y el uso del lenguaje pop (similar a las obras de Warhol, con quien Mercado trabajó), evidencian cómo la vanguardia local pudo entablar conexiones con ideologías nacionales. Esto va a constituir precisamente la mayor crítica a la vanguardia, como se discutirá en el séptimo capítulo de la tesis. No obstante, se ve que los artistas de la vanguardia sí pudieron hacer comentarios sobre lo local, mediante un nuevo lenguaje plástico.

Por otro lado, los cuerpos en las obras gráficas de Suzi Ferrer, cuerpos deformes y hasta grotescos, se distanciaban de la apropiación de medios de comunicación impresos que trabajaban Mercado e Irizarry, pero mantenían un lenguaje pop. Ferrer insistió en la creación de sus propias imágenes mediante el dibujo. No obstante, incorporaba elementos irreverentes, foráneos y humorísticos que retaban el *status quo* impuesto por la sociedad. Ferrer presentó para la Bienal -también parte del portafolio gráfico de Colibrí- dos serigrafías, *Ream Clean* y *Oh Sensuous Woman Oh* (1970, Figs. 184 y 185). El estilo del dibujo era similar a aquellos que presentó en la exhibición *Plarotics* en La Casa del Arte.<sup>627</sup> En *Ream Clean* Ferrer presentó tres figuras antropomorfas delineadas en tinta negra. La figura central remite más al cuerpo femenino y lleva el rostro de perfil. En sus senos exagerados incluye las dos palabras que le dan título a la obra, una en cada seno. La figura del lado izquierdo recuerda al género del retrato, el busto, cuello y parte del rostro son de un púrpura intenso. Su rostro está segmentado en franjas verticales y curvas en naranja, magenta y negro. La figura parece estar con el rostro echado hacia atrás y con la boca abierta como si estuviera riéndose a carcajadas. Pero, al mismo tiempo, las formas sugestivas de las franjas aluden a las varias partes de la vagina. Si bien esta figura hace referencia a los genitales femeninos, la cabeza de la figura a la derecha de la composición incluye un grupo de hombres, desnudos y todos con erecciones. Las piezas de Ferrer se acercan a las posturas de artistas mujeres quienes, a finales de los sesenta, crearon obras que enfatizaban la sexualidad en formas que quebraban las normativas sobre el género y el

---

<sup>627</sup> Consulte páginas 243-246 de este escrito.

erotismo. Ferrer se acerca a la obra de Marisol, ya que ambas reclamaban un espacio para la exploración de la sexualidad y el placer sexual<sup>628</sup>.

Carlos Irizarry, quien había participado con su aportación al portafolio en la edición anterior de la BSJ, presentó tres obras fotoserigráficas: *Pakistán, ¿Cuánto tiempo?* y *Biafra*. En sintonía con los acontecimientos internacionales, Irizarry presentó tres piezas de gran impacto visual. En *Pakistán* (1971, Fig. 186) el artista nos presentó una imagen sustraída de los medios de comunicación impresos. Compuso la imagen de la serigrafía de manera particular: proyectó la imagen de los refugiados pakistaníes de camino a India sobre una pared y colocó una mujer desnuda de espalda al espectador.<sup>629</sup> Esa imagen de la fotografía proyectada sobre la pared y el cuerpo se convertirá en la obra gráfica que imprimió en dos colores complementarios: púrpura y amarillo. De esta manera, Irizarry creó una imagen doble, pero invertida, dificultando la lectura clara de la representación.

Para *Biafra*<sup>630</sup> (1969, Fig. 187), Irizarry utilizó la fotografía de Romano Cagnoni (Fig. 188) que captura la imagen de un grupo de niños durante la guerra entre Biafra y Nigeria, originalmente publicada en la revista *Life*.<sup>631</sup> La guerra civil de Biafra fue cubierta

---

<sup>628</sup> Miriam Kienle, "review of Radical Eroticism: Women, Art, and Sex in the 1960s, by Rachel Middleman," *Panorama: Journal of the Association of Historians of American Art* 5, no. 1 (primavera 2019), <https://doi.org/10.24926/24716839.1695>.

<sup>629</sup> En 1970, Pakistán del Este anunció que llevaría a cabo las primeras elecciones generales desde que logró la independencia. El gobierno implementó un plan de restricción de votos. En marzo de 1971 comenzaron las demostraciones y manifestaciones en contra del nuevo gobierno. El 25 de marzo de 1971, el gobierno de Kujibur arrestó sobre 75,000 soldados de Pakistán del Este y comenzó Operación Searchlight, implementada por la milicia pakistaní, donde se estima que 500,000 a 3 millones de civiles bengalíes perdieron su vida ante soldados pakistaníes. Debido a eso, cerca de 10 millones de pakistaníes buscaron refugio en India.

<sup>630</sup> Un detalle de esta pieza se utilizó para la portada del libro de Marta Traba *Propuesta polémica sobre un arte puertorriqueño* (1971, Fig. 189). Irizarry produjo un díptico de medio mixto con el mismo título, el cual exhibió en su muestra en el ICP en 1970 y en el RUM en 1971. Desde entonces es parte de la colección del RUM. En la mitad izquierda, Irizarry cubrió el lienzo con una transferencia de tinta de la imagen fotográfica de Romano Cagnoni. En la otra mitad del lienzo, el artista organizó varias imágenes apropiadas de las mismas revistas donde sustrae la imagen principal de la obra. Nuevamente recurre a las fotos, ensayos y la representación de la hambruna en Biafra, yuxtapuestos con anuncios de alimentos, como las sopas Campbell's y Swanson's *TV dinners*. Al colocar imágenes y diseños gráficos de la publicidad de productos alimentarios, publicados en la misma edición donde publicaron ensayos fotográficos sobre la hambruna, Irizarry hace un comentario sobre las aparentes diferencias entre países del "primer" y "tercer" mundo. Hace visible los opuestos entre los continentes: la opulencia y la escasez. Igualmente, incluir la imagen del astronauta en la luna, al lado de imágenes de personas muriendo de hambre, invita al espectador a reflexionar sobre las prioridades de las naciones. La dualidad, la polaridad, la retícula compositiva, la disposición de la composición que divide en dos hemisferios, apropiación de imágenes y la estética de los medios de comunicación impresos que presenta *Biafra* son característicos de la obra de Irizarry. Para más, consulte a: Melissa M. Ramos Borges, "Por la libre 2," *VisionDoble*, no. abril (2015 2015). Antonio Molina, "Obra gráfica de Carlos Irizarry," *El Mundo*, 27 de de septiembre de 1970, Puerto Rico Ilustrado, 12-13.

<sup>631</sup> "Last Days of Biafra," *Life*, 23 de enero de, 1970, 26-27.

por varios medios desde su comienzo en 1967, y se publicaron fotoensayos en las revistas estadounidenses sobre la revolución independentista de esta república ubicada en el oeste del continente africano. Las imágenes desgarradoras de niños esqueléticos debido a la hambruna, empleada como arma de destrucción en masa por las fuerzas en contra la independencia de Biafra, recorrieron miles de casas estadounidenses. La imagen de esta serigrafía está compuesta por una cuadrícula, constituida por una retícula menor de cuadrados que miden aproximadamente 1/2" x 1/2". Irizarry jugó nuevamente con el registro de la impresión, con cada tirada de color -rojo, verde y violeta- movió el registro de la obra media pulgada para arriba y hacia la izquierda. Esta variación del registro le da una apariencia borrosa a la imagen, una línea de contorno a las figuras que puede aludir a la técnica de impresión a color en los periódicos y revistas. Ambas piezas aluden al repudio del estatus colonial y a las luchas de independencia. Por ello, cabe suponer que Irizarry podría haber estado trazando similitudes entre estos países y Puerto Rico.

## 6.1 Tercera bienal: el retorno a la figura

‘The main trend of the works submitted are figurative’ said Conde,  
‘with many so-called protest, committed or political in nature’  
-Jesse A. Fernández

En la tercera edición de la Bienal, celebrada en 1974, participaron más de 250 artistas y se exhibieron cerca de 800 obras. El Comité organizador eliminó el premio nacional, a petición de los artistas puertorriqueños.<sup>632</sup> Esto permitió que los artistas locales pudiesen competir con las mismas condiciones que sus homólogos latinoamericanos. En esta edición se incluyó dentro del laudo del jurado, una oración que explicaba la razón por la cual otorgaban el premio.<sup>633</sup> De las siete obras galardonadas solo una, la de Leonardo Favela de México, era abstracta. Favela presentó *720 líneas* (Fig. 190), un gofrado cubierto por líneas cortas y transversales, que creaban un patrón que simulaba el oleaje del mar.

---

<sup>632</sup> El jurado internacional para esta edición estaba compuesto por: A. Hyatt Mayor, quien le otorgó premio a José Luis Cuevas, *La maga* (1972); Clara Diamant de Sujo quien premió a Ruth Bessouda Corvoisier, *Tamandua Gourment* (1972); Pieter Brattinga premió a Emilio Sánchez, *The Garden Wall* (1973); Eduardo Serrano a Antonio Martorell, *Visillo* (1973); Jorge Bribiesca premió a Graciela Rodó Boulanger, *Niños con pájaro* (1972); Ignacio Pirovano premió a Leonardo Favela, *720 líneas* (1973); y Eugenio Fernández Méndez premió a Rufino Tamayo, *Hombre de pie* (1973).

<sup>633</sup> El laudo del jurado aparecía en el catálogo de la próxima bienal.

Según el artículo publicado por M.C.R. “En una primera impresión podemos indicar que hay un retorno al figurativismo en las artes gráficas latinoamericanas y aun cuando las haya obras cinéticas, pop y –porque no decirlo--, juegos gratuitos, no están presentes con la misma intensidad que Bienales anteriores”<sup>634</sup>. Dicha declaración es evidente en la selección de premios, como se ha mencionado previamente. No obstante, el regreso a la figuración no implicó un distanciamiento de las vanguardias. Artistas como Antonio Seguí (Argentina), Julio Guillermo Paz (Argentina), Juan Carlos Romero (Argentina), Ana María Mattei (Brasil) y Eduardo Cruz (Brasil) utilizaron la estética pop para hacer obra de denuncia contra el gobierno militar en sus respectivos países.

En el caso de los vanguardistas puertorriqueños, se vio que, al igual que en Latinoamérica, el pop se convirtió en el lenguaje estético para denunciar asuntos sociales. Entre ellos destacan Carlos Irizarry, Joaquín Mercado y Suzi Ferrer.<sup>635</sup> Irizarry presentó dos obras fotoserigráficas sobre lámina de aluminio, *Reflexiones* (1969) y *Vida, Pasión y Muerte* (1973). En *Reflexiones* (Fig. 191), Irizarry creó un collage de imágenes organizadas en una cuadrícula de tres columnas y dos filas. Al igual que en *Pakistán*, las imágenes que utilizó son fotografías de atrocidades bélicas sufridas por la ciudadanía pakistaní, proyectadas sobre las paredes. Formado en la cultura visual y en la historia del arte, Irizarry incorporó imágenes contemporáneas para crear una serie de obras en contra de los actos atroces que llevaban a cabo naciones en contra de su propia ciudadanía. En *Vida, Pasión y Muerte* (Fig. 192) Irizarry exploró conceptos sobre la sexualidad, la

---

<sup>634</sup> M.C.R., "Tercera Bial del Grabado —Un premio y dos menciones para puertorriqueños," *Avance*, 11 de febrero de 1974, 54.

Los artistas que presentaron obras op fueron: Víctor Varela (Venezuela), Matilde Pérez (Chile), Hilda Paz-Levozan (Argentina), Alicia Orlandi (Argentina), Massou Nakakubo (Brasil), Jorge Luna Ercilla (Argentina), Domingo Gatto (Argentina) y Luis Chacón (Venezuela).

Aquellos que presentaron obra geométrica fueron: Emanuel Araujo (Brasil), Yukata Toyota (Brasil), María Simón (Argentina), Gerardo Ruiz Maldonado (México), Ignacio Salazar (México), Rudy Ayoroa (Bolivia), Eduardo Moll (Perú), John Balossi (Puerto Rico), Teresa Casanova (Venezuela), Alberto Pérez (Paraguay), Rafael López del Campo (Puerto Rico), Carlos Hung Fung (Perú), Hernando del Villar (Colombia), Odetto Guersoni (Brasil), Susana Grimm (México), Ivette Fuertes (México), Anna Bella Geiger (Brasil), Carlos García Estrada (México) y F. Benavides (Venezuela).

Las obras pop las presentaron los siguientes artistas: Guillermo Deisler (Chile), José Urbach (Colombia), Eugenio Tellez (Chile), Edgar Silva (Colombia), Marisol (Venezuela), Decio Noviello (Brasil), José Luis Macchione (Argentina), Lilian Gómez Molina (Argentina), Carla María Davanzo (Chile), Miriam Chiaverini (Perú), Hernán Braun (Perú), Gilda Hernández Pérez (Chile), y Bethy Monteiro Giudice (Brasil).

<sup>635</sup> Julio Suárez presentó obras de corte *hard-edge*.

pornografía y la iconografía católica.<sup>636</sup> El collage de imágenes, que tiene sobrepuesta una cuadrícula, incluye fotos de esculturas greco-romanas, el rostro de Cristo, yuxtapuesto con fotos de orgías, mujeres *topless* y acercamientos a los genitales masculinos y femeninos.<sup>637</sup> Irizarry colocó dos franjas de espejo en cada extremo de la pieza, que se reflejan infinitamente.<sup>638</sup>

La pieza de Joaquín Mercado, *Isla Arte* (1973, Fig. 193), es una fotoserigrafía que contiene, en el tercio superior del soporte, una imagen satelital de la isla de Puerto Rico.<sup>639</sup> En el espacio restante, Mercado incluyó un texto donde puede leerse:

El artista Joaquín Mercado declara a Puerto Rico como objeto de arte.

Actuación

A. ¿Cómo para ti, puede Puerto Rico ser percibido como objeto de arte?

Tu funcionamiento con ese objeto de arte, ¿te convierte a ti en arte?

-si lo hace, ¿qué cambios crea esto en tu funcionamiento?

-si no lo hace,

-si no te hace a TI arte, ¿qué cambios percibes tu en un OBJETO que se ha hecho arte?

B. Si no aceptas el concepto, ¿qué cambios percibes tu en tu funcionamiento como “crítico de arte”?

C. ¿Hay alguna forma en que tu funcionamiento pueda no afectarse al Puerto Rico hacerse objeto de arte?

Con una obra gráfica de corte conceptual, Mercado invita al espectador a activarse y cuestionar los conceptos, definiciones de arte e identidad nacional.

Por otro lado, la pieza de Mercado puede guardar relación con la propuesta que le hace Luis Camnitzer a Lorenzo Homar en 1972. En una carta personal al maestro grabador, Camnitzer le propuso:

Estuve pensado más sobre la próxima bienal de Puerto Rico. Se me ocurre lo siguiente: imprimir en offset una hojita con el mapa de Puerto Rico que lleva la inscripción Puerto Rico libre y Latinoamericano. Arriba: IIIa Bienal de P.R., Obra N., y abajo la firma. Le mandamos tres hojas a cada artista para que las enumere Obra 1, 2, y 3, y para que las firme, y esa será su participación en la Bienal (son obra gráfica y cumplen con el reglamento). Lo ideal sería que todo el mundo mande

---

<sup>636</sup> Se puede considerar esta pieza como una traducción gráfica de la instalación que presentó en *PRIMAVERA* en la Galería Colibrí en junio del año previo.

<sup>637</sup> Las imágenes de índole pornográfico fueron sustraídas de las revistas Playboy y Penthouse.

<sup>638</sup> Esta pieza es parte de la colección del ICP desde el 1974. No ha sido expuesta desde su participación en la Bienal del 1974.

<sup>639</sup> Mercado presentó 2 piezas adicionales: *Isla Arte*; *Island Art*; y *Sin título*. *Island Art* era la misma imagen que *Isla Arte*, pero con el texto traducido al inglés. Ambas versiones de la serigrafía se expusieron en la Bienal de Sao Paulo de 1973, una muestra gráfica colectiva organizada por el ICP.



eso, y se lograría una bienal con una sola imagen y mensaje, e igual con el catálogo, que tendría que reproducir una obra de cada artista<sup>640</sup>.

Para contextualizar la carta de Camnitzer es preciso hablar del boicot a la 11ma Bienal de São Paulo en 1971. Sobre sesenta artistas latinoamericanos residentes de Nueva York, colaboraron para imprimir el librojeto *Contrabienal*, como intento para llamar la atención a la censura y tortura que sufría la sociedad brasileña bajo la dictadura militar. Esta publicación colaborativa, según la historiadora de arte Aimé Iglesias Lukin, cristalizó un cambio fundamental que tuvo lugar en la obra de muchos de los artistas participantes, un movimiento hacia las prácticas experimentales que más tarde se conoció como conceptualismo latinoamericano.<sup>641</sup> Ese conceptualismo, que llegó a las costas de Puerto Rico vía Nueva York, se evidenció en la obra de Mercado.

Otras piezas que continuaron con la tendencia de la gráfica conceptual fueron las de Lope Max Díaz, quien presentó la serie *Ya yo no vivo ahí I, II, y III*. En estas gráficas de medio mixto, el artista se apropió del sobre de la invitación a participar en la 3ra edición de la BSJ. Las piezas que presentó Díaz eran, además, un comentario sobre las reglas y las definiciones de gráfica que estipulaba la Comisión Organizadora de la Bienal. Desde la primera edición, la Comisión organizadora estableció unos requisitos de las obras que limitaban la definición del grabado y, por ende, favorecían un trabajo gráfico de corte tradicional. Para esta edición, la bienal clasificó el grabado como

hecha en su totalidad o en su mayor parte mediante procedimiento manual y que responda a las técnicas gráficas del relieve (xilografía, linóleo u otros materiales), intaglio (aguafuerte, puntaseca, aguatinta, barniz blando mezzotinta, etc), planografía, estarcido (serigrafía) o cualquier otro procedimiento mixto o múltiple<sup>642</sup>.

Según reveló el artista en una entrevista, recibió la invitación a participar de esa edición de la BSJ dos semanas antes de que inaugurase, ya que la enviaron a una dirección postal donde ya no vivía el artista. Al recibir el sobre, el artista decidió presentar como obra la

---

<sup>640</sup> Luis Camnitzer, Carta a Lorenzo Homar, 16 de abril de 1972, Antropología y Arte Museo de Historia, Centro de Documentación de Arte Puertorriqueño.

<sup>641</sup> "Contrabienal: Art, Politics, and Latin American Identity in 1970s New York," Latin America - Perspectives, Guggenheim, 2015, accesado en 4 de octubre de 2018, <https://www.guggenheim.org/blogs/map/contrabienal-art-politics-and-latin-american-identity-in-1970s-new-york>.

<sup>642</sup> *3era Bienal del Grabado Latinoamericano en San Juan*, (San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1974), XI.

imagen del sobre de la invitación a la muestra. Fue la *Santana Printing*, una imprenta en la zona de Santurce<sup>643</sup>, donde pudieron replicar en *offset*, el diseño del sobre timbrado de la BSJ, la dirección postal y el sello de envío. Luego, ya que las especificaciones para la participación indicaban que el grabado debía ser manual, fue al taller de Avilio Cajigas donde imprimió en serigrafía la frase “ya yo no vivo ahí”, en color azul y en su caligrafía. Era una obra serial, la primera de la serie era la imagen del ‘sobre’ sin intervenir. La segunda (Fig. 194) era el ‘sobre’ intervenido con la letra del artista y el tercero, el sobre intervenido y ‘abierto’.<sup>644</sup> Díaz hacía un cuestionamiento del propio medio y aportaba un aspecto lúdico a la obra, mientras retaba los conceptos de grabado establecidos por la BSJ.

Por otro lado, Suzi Ferrer presentó tres serigrafías sobre plexiglás.<sup>645</sup> En su *Autorretrato I y II* incorporó su lenguaje como dibujante e imágenes fotográficas. En *Autorretrato I* (1973, Fig. 195) Ferrer dibujó un cuerpo femenino, con senos voluptuosos, sus areolas cubiertas por estrellas de cinco puntas y, sobre su abdomen, los números 24, 31, 76, 24 y 98. Sobre los brazos y el pecho incluyó el texto “quien crea a quien / quien crea que”. La zona genital está enfatizada con franjas de distintos tonos de rojo. En el centro del pecho, justo entre sus senos, la artista incluyó una fotografía de ella apoyada en *Lover / Sex Object*, una de las piezas de la instalación *Portrait in Six Dimensions*. El soporte plástico, transparente y reflexivo, invita al observador a verse mientras contempla la obra, el cuerpo desnudo de una mujer, retando la mirada masculina sobre el cuerpo femenino que ha dominado en la historia del arte. Más aún, la inclusión de las palabras ‘yo, ego, *self*’, ubicadas entre la fotografía de la artista y la zona genital de la mujer, alude a las teorías psicológicas freudianas y jungianas de la autorreferenciación, materia que la artista comenzó a estudiar en esos años.<sup>646</sup>

---

<sup>643</sup> Santurce es un barrio del municipio de San Juan.

<sup>644</sup> Lope Max Díaz, "Entrevista por teléfono," entrevista por Melissa M. Ramos Borges, 9 de octubre de 2019.

Díaz participó en la segunda edición de la BSJ, donde presentó cinco piezas. En este caso, se apropió de la solicitud de participación de la BSJ intervenida por el artista. En esa edición, la litografía comercial no era aceptada para participar en la BSJ. El artista intervino la solicitud con otro medio gráfico y aceptaron su participación. Recordó el artista que la colgaron bien arriba en la pared.

<sup>645</sup> Ferrer presenta los dos autorretratos y *Captain América* (1973).

<sup>646</sup> Suzi Ferrer obtuvo su Maestría en Psicología de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, en 1976. Presentó su tesis *A theoretical discussion of creative process and exploratory study of the creative Puerto Rican*, en la cual llevó a cabo doce entrevistas a distintos creativos que trabajaban en la Isla para auscultar sobre su proceso creativo.

Para *Autorretrato II* (1973, Fig. 196) la artista recurrió al mismo lenguaje de delineamiento, soporte plástico e incorporación de imágenes fotográficas. En la esquina derecha inferior de la composición insertó dos fotografías de ella misma, sobreimpuestas. Vestida de negro y sentada en el suelo con la rodilla derecha como soporte del codo derecho, Ferrer gira su rostro a la lente y sonríe. En la segunda foto, Ferrer mantuvo la misma pose, pero esta vez la sonrisa era más recatada y la mano derecha es acentuada por la tinta roja que la cubre. Además, trazó una línea de contorno alrededor del conjunto de fotos, que crea un tipo de aureola que va incrementando en tamaño y altera de color: negro, rojo, amarillo. Casi al centro de la composición, dibujó un grupo de cuatro personas, delimitando facciones del rostro, cabellera, ojos y musculatura. En cada delimitación de formas, incluyó un número, que recuerda a los ‘pintar por número’. En la parte superior de la pieza incluyó ocho cuadrados, con textos diferentes en cada uno: darse a la felicidad; hedonismo selectivo, integrar todo, vivir-sentir-amar, crecimiento continuo y siéndose. Ferrer presentó trabajos consistentes con los debates sobre la liberación sexual y temas feministas, mientras que exploraba con nuevos materiales y soportes.

Si se toma en consideración la obra *Visillo* (1973, Fig. 197) de Antonio Martorell (1938) como punto de comparación con las obras anteriormente mencionadas, se evidencia una gran diferencia entre las propuestas de los vanguardistas y Martorell -quien obtuvo premio de jurado- tanto en su técnica, como en su mensaje. La obra, impresa en papel japonés, presenta una imagen de entorno doméstico. El espacio negativo del soporte se convirtió en la superficie de una puerta antigua. El artista colocó un óvalo en azul, sobre el cual imprimió el visillo de encaje amarillo. En la esquina inferior derecha, el artista colocó un pomo de puerta antiguo. La obra, a pesar de innovadora en la técnica y materiales empleados para la impresión, continuó con un arraigo a la tradición figurativa y al cuidado de la factura, heredado de Lorenzo Homar.

Poco tiempo después de la inauguración de la tercera bienal, abrió la exhibición *Gráfica combativa* en el Museo del Grabado Latinoamericano. Esta muestra incluyó obras de tema político y denuncia social. Muchos de los artistas que ya exhibían en la Bienal, participaron en esta muestra, que se dedicó al pueblo de Chile y a los presos políticos puertorriqueños. Cabe señalar la participación del grupo Taller 4 Rojo –compuesto por Nirma Zarate y Diego Arroyo. Su obra, *A la agresión imperialista, guerra popular* (1972, Fig. 198), un tríptico fotoserigráfico al estilo pop, hace alusión a guerra de Vietnam. Esto dejó claro que los artistas vanguardistas latinoamericanos y los puertorriqueños no solo compartían ideologías, sino también líneas estéticas y conceptuales en sus obras.

## 6.2 La politización del espacio: la cuarta bienal... tres años más tarde

La cuarta edición de BSJ estaba pautada para celebrarse en 1976, año que coincidía con la celebración de la conmemoración del segundo centenario de la independencia de los Estados Unidos. La entonces directora del Programa de Artes Plásticas del ICP, quien manejaba la organización de la Bienal, la artista María E. Somoza, aceptó una aportación de dinero que provenía de fondos federales con motivo de la celebración de la independencia de EEUU. Sin embargo, los artistas locales hicieron boicot a la BSJ, aduciendo que no iban a participar de una actividad relacionada con la independencia de una nación que mantenía a Puerto Rico como colonia. Lorenzo Homar y Carlos Irizarry fueron unos de los portavoces del boicot. Una carta de artistas colombianos solicitaba la eliminación de su obra como un acto de solidaridad con los artistas puertorriqueños. Días antes que inaugurara la cuarta BSJ, la administración del ICP decidió cerrarla.<sup>647</sup> La cuarta Bienal inauguró tres años después de su fecha original.

Durante los tres años de interrupción, se establecieron cambios en la organización y requisitos para los artistas. Eliminaron la Comisión Consultiva, la BSJ contaría con la Comisión Organizadora para organizar la actividad. Disminuyeron el número de jurados y se otorgarían los premios por decisión mayoritaria.<sup>648</sup> Los artistas podían someter dos piezas, en vez de tres, como en las ediciones pasadas. Como parte del programa de educación de la cuarta BSJ se publicó *Boletín*, un circular bimensual con diversos artículos sobre el arte del grabado y la BSJ.<sup>649</sup>

Por otro lado, entre la edición tres y cuatro de la BSJ, el ICP organizó una muestra que ofrecía una visión del pulso del arte actual. Tal vez con miras a congraciarse con la clase artística del país, en 1977, el ICP convocó a pintores y escultores a participar en la colectiva *Muestra de Pintura y Escultura Puertorriqueña* como respuesta a los comentarios de que en Puerto Rico no se hacía pintura debido al apoyo y promoción que

---

<sup>647</sup> Consulte a: Félix Bonilla Norat, "The Fourth Biennial: Money, Money, Money," *The San Juan Star*, 26 de marzo de 1976, Sunday San Juan Star Magazine, 8-9; Robert Friedman, "Bicentennial Funds Hassle Snuff's Biennial Exhibition," *The San Juan Star*, 13 de mayo de 1976, 1; Samuel B. Cherson, "Muerta y enterrada la Bienal 76," 28 de mayo de *EL Nuevo Día* 1976, n.p.

<sup>648</sup> El jurado de esta edición estaba compuesto por: Marinne de Tolentino, Germán Rubiano Caballero, Colta Feller Ives, Sofia Imber y Fritz Eixhenberg. Le otorgaron premios a: Pedro Friedeberg, *Sigurat y Nogurat* (1979); Juan Gómez Quiroz, *Bodegón* (1978); Miguel Rojas, *Cinco dedos de furia* (1979); Luis A. Solari, *Al que le caiga el burro* (1978); José Morales Zeno, *La profesión* (1979) y Ángel Nevárez Ríos, *Tiempo I* (1979).

<sup>649</sup> Se publicaron diez números de *Boletín*.

recibía la BSJ.<sup>650</sup> La primera edición de la Muestra se llevó acabo en 1977 y contó con la participación de unos noventa artistas y ciento cuarenta obras.<sup>651</sup> El catálogo de la primera muestra incluyó una sinopsis del arte en Puerto Rico, que incluía los nombres de los artistas vanguardistas de la Isla. Se exhibieron obras de artistas de varias generaciones dentro de un espacio expositivo.

Un año previo a la apertura de la cuarta edición de la BSJ, la administración del gobernador anexionista Carlos Romero Barceló se vio directamente involucrada en uno de los acontecimientos más escandalosos de la política local. El 25 de julio de 1978, dos jóvenes independentistas, Carlos Enrique Soto Arriví y Arnaldo Darío Rosado Torres, fueron víctimas de un brutal asesinato a mano de la policía estatal en Cerro Maravilla, en el municipio de Jayuya.<sup>652</sup> La tensión política local se percibió en la noche de apertura de la cuarta BSJ. Un grupo de artistas gráficos y poetas desplegaron desde el balcón del segundo piso del Convento de los Dominicos, una tela con dos siluetas postradas horizontalmente, que referenciaban el trazado policial alrededor de víctimas al momento de la muerte. Los

---

<sup>650</sup> María E. Somoza, *Muestra de pintura y escultura puertorriqueña*, (San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1977), n.p.

Inicialmente pensada como una muestra anual, ahora, conocida como Muestra Nacional de las Artes (MNA), se lleva a cabo cada dos años, e integra todos los medios artísticos.

<sup>651</sup> Participaron: Myrna Báez, John Balossi, Elí Barreto, Isabel Bernal, Jeannette Blasini, Félix Bonilla Norat, Roland Borges Soto, Ángel Botello Barros, Delta del Picó, José Buscaglia, Paul Camacho, Nemesio Canchani, Fran Cervoni, Elpidio Collazo, Luis Germán Cajiga, Jaime Carrero, Ángel Casiano, Rosa M. De Castro, Wilfredo Chiesa, Aristides Collazo, Carlos Collazo, Carola Colón, Rafael Colón Morales, Luis Ángel Curbelo, Osiris Delgado, Jan D'Esopo, Lope Max Díaz Rivera, Julio Díaz Santos, Susana Espinosa, Nicole Dif, Adrián García, Betzaida González, Linda Gregory, Manuel Hernández Acevedo, Luis Hernández Cruz, Carlos Irizarry, Silvia Levy, Daniel Lind Ramos, Domingo López, Rafael López del Campo, Rolando López Dirube, Antonio Maldonado, Augusto Marín, Harry W. Martínez, Ramón G. Martínez Montes, Bart Mayol, Leticia Menéndez Saint Germain, Isaura Mergal, Rosita Merino de Haeussler, Oscar Mestey Villamil, Julio Micheli, Roberto Moya, Antonio Navia, Ángel Nevárez Ríos, Betsy Padín, Gerardo Padilla Montesinos, Jorge Rechany, Joaquín Reyes, Carlos Raquel Rivera, Ana Deliz Rivera, Rubén Rivera Aponte, Rafael Rivera García, Arnaldo Roche, Francisco Rodón, Félix Rodríguez Báez, Ángel Rodríguez Díaz, Andrés Rodríguez Santos, Neil Román, Jaime Romano, Alfonso Meléndez Arana, Julio Rosado del Valle, Noemí Ruiz, Gerald Saint Germain, Evelyn Sánchez, James Shine, Carmelo Sobrino, Jaime Suárez, Carlos Sueños, Julio Suárez, Roberto Torres, Luis Torres de la Haba, José Torres Martinó, Rafael Tufiño, Isabel Vázquez, Francisco Vázquez Díaz, Hilda Vélez, Raúl Zayas López, Jorge L. Mendoza, Carlos Miranda, Adel Morales, Carmen I. Parrilla y Jackeline Roselló.

<sup>652</sup> Las investigaciones llevadas a cabo por el Departamento de Justicia de Puerto Rico, Departamento de Justicia de Estados Unidos y el FBI llevadas a cabo a finales de la década del setenta sostuvieron la postura que los oficiales actuaron en defensa propia. No obstante, entre 1981-1984, una segunda investigación por la Asamblea Legislativa de Puerto Rico, el Departamento de Justicia de Estados Unidos y la prensa local logró revelar complots para el asesinato de los jóvenes y encubrir las acciones. Diez oficiales de la Policía de Puerto Rico fueron declarados culpables de perjurio, destrucción de pruebas, obstrucción a la justicia. Cuatro de ellos fueron convictos de asesinato en segundo grado.

cuerpos estaban rodeados de seis pares de suelas de zapatos, organizados en forma de estrella. Sobre la imagen escribieron “artistas repudiamos asesinatos en Maravilla” (Fig. 199). La historiadora de arte Marina Reyes Franco comentó: “Aquí el aparente anonimato e intercambiabilidad de las escuetas figuras, rodeadas por las marcas de zapato, sólidas y rellenas de negro, dan cuenta de un aparato estatal represivo”<sup>653</sup>.

La misma autora comentó sobre otro acto contestatario que ocurrió en la noche de apertura, un *performance* anónimo que aludió a las muertes en Cerro Maravilla. Según las fotografías de la noche, un joven aparece ahorcado desde el segundo nivel del edificio. Su rostro estaba pintado en franjas blancas y negras, y alrededor de su cuello colgaba la bandera puertorriqueña (Fig. 200). Otras personas en la muchedumbre también llevaban el rostro pintado al igual que el joven ahorcado. Reyes Franco describió el *performance*: “Luego el ahorcado cae y queda postrado en el suelo, mientras que el público observa con el puño izquierdo alzado, muchos con un papel, quizás la declaración del grupo, en la otra mano. Ya que es costumbre cantar el himno revolucionario con el puño izquierdo alzado, no se debe descartar que estuvieran cantándolo”<sup>654</sup>.

En esta Bienal se exhibieron sobre quinientas obras y participaron trescientos siete artistas. Exhibieron cincuenta y cinco artistas puertorriqueños, generalmente jóvenes nacidos en la década del cuarenta. La mayoría de los artistas de la Generación del 50 no participó. No obstante, a pesar de la tensión política del país, pocos artistas presentaron obras con temática que aludieran al acontecimiento de Cerro Maravilla.<sup>655</sup> Uno de ellos fue Nelson Sambolín (1944), artista gráfico del periódico *Claridad* y grabador educado en la UPRRP, quien exhibió la serigrafía *Manifiesto*.<sup>656</sup> En primer plano de la obra hay una valla policial que atraviesa la composición de izquierda a derecha, con una leve

---

<sup>653</sup> Franco, "Poéticas políticas: gráfica alternativa, poesía y acción contestataria en Puerto Rico (1970 – 1980)," 145.

<sup>654</sup> Franco, "Poéticas políticas: gráfica alternativa, poesía y acción contestataria en Puerto Rico (1970 – 1980)," 149.

<sup>655</sup> La única obra que hacía referencia directa a los acontecimientos del Cerro Maravilla fue la xilografía del cubano, José Peláez, *Un minuto de silencio por la masacre de Cerro Maravilla*. Lamentablemente, el catálogo de la Bienal no incluyó fotografía de esa pieza.

<sup>656</sup> Sambolín, junto a Rafael Rivera Rosa y René Pietri fundaron Taller Bija, un taller gráfico donde se produjeron carteles de denuncia y de compromiso ideológico.

Consultar: Mercedes Trelles Hernández, "The Contested Object: Pop art in Latin America, 1964-1974" (Ph. D. Harvard University, 2002).

inclinación. En segundo plano, a vista de vuelo de pájaro, aparece una multitud, en la esquina superior izquierda, colocada con la misma inclinación que la valla. La proyección de la sombra del gentío se desplaza en el suelo y se aproxima a la barrera policial, que es proporcionalmente más grande que la del gentío, lo cual enfatiza la represión estatal.<sup>657</sup> La obra de Sambolín tiene una estética que se asemeja al arte pop cubano que produjo en la cartelística del Instituto de la Industria y el Arte Cinematográfico (ICAIC) y la Organización de Solidaridad con los Pueblos de Asia, África y América Latina (OSPAAAL). La obra de Sambolín se unió al legado de arte gráfico de denuncia mediante un lenguaje visual vanguardista, que se llevaba utilizando en Latinoamérica desde los inicios de los setenta.

Por otro lado, la participación de artistas vanguardistas puertorriqueños que han sido examinados en esta tesis fue mínima. Joaquín Mercado presentó la pieza *Águila Blanca*, ya discutida en el capítulo anterior, mientras que Carlos Irizarry participó con dos serigrafías, ambas aludiendo a la temática político-social puertorriqueña.<sup>658</sup> *La transculturación del puertorriqueño* (1979, Fig. 201) es una copia serigráfica de la pintura de 1975 del mismo título (Fig. 202). Para ella, Irizarry se apropió de la figura del jíbaro de la obra *El pan nuestro* (1905, Fig. 203) del artista puertorriqueño Ramón Frade<sup>659</sup>, una pieza icónica de la plástica jibarista. Según la historiadora de arte Ileana Colón Mendoza:

[...] Frade's *El Pan Nuestro* is a criticism of the social and political conditions in Puerto Rico at the turn of the century. Furthermore, the *jíbaro* is a visual construction of national identity as it demonstrates the mythification process carried out by the Puerto Rican elite. In *El Pan Nuestro* the portrayal of the figure and its

---

<sup>657</sup> Esta imagen del gentío la utilizó en el cartel serigráfico que produjo en 1978, *Puerto Rico saluda al XI Festival Mundial de la Juventud y los Estudiantes*. En este caso, el artista organizó la muchedumbre en forma de estrella.

Luis Alonso, otro grabador puertorriqueño, presentó dos xilografías, *Segundo Manifiesto* y *Cuarto Manifiesto*, que también aluden a multitudes.

<sup>658</sup> Presenta *Andrés Figueroa Cordero*, un retrato del expreso político quien, en 1954, junto con Lolita Lebrón, Irving Flores y Rafael Miranda Cancel, abrió fuego en el hemiciclo del Congreso estadounidense. Fueron inmediatamente encarcelados y condenados a 75 años de cárcel. Por razones de salud, Figueroa Cordero tenía cáncer, el presidente Carter le conmutó su sentencia en 1977. El 7 de marzo de 1979, Figueroa Cordero falleció en Puerto Rico por complicaciones de salud.

<sup>659</sup> Ramón Frade (1875-1954) fue uno de los pintores activos a comienzos del siglo XX en Puerto Rico. Su obra se caracteriza por el realismo académico con que presenta el paisaje y el paisanaje puertorriqueños. Para más sobre la vida y obra de Frade, consulte: Osiris Delgado, *Ramón Frade León, pintor puertorriqueño (1875-1954): un virtuoso del intelecto* (Santo Domingo: Editoria Corripio, C. por A., 1989).



surroundings reveal a great deal about the *jíbaro* as a national symbol of Puerto Rican culture<sup>660</sup>.

Irizarry se apropió de la imagen del jíbaro (el símbolo de la cultura puertorriqueña) que carga un racimo de plátanos, de la obra de Frade, y la contrapone con una figura humano-cíborg colgada de un tendedero. La figura cíborg cuelga frente a lo que parece una estructura de cemento con pocas ventanas, que remite a la arquitectura de las fábricas de manufactura que llegaron a las costas de Puerto Rico en la *Operación Manos a la obra*. Este programa cambió la economía del país de una basada en la agricultura a una basada en la manufactura, lo que conllevó un rápido proceso de industrialización en la Isla. Con la industrialización, el trabajador de fábrica sustituyó al jíbaro. La gráfica difería de la composición original. En ésta, Irizarry creó una composición rectangular donde desplaza tres cuerpos. El primero, la apropiación del jíbaro de Frade. Para el segundo, creó una simbiosis entre el jíbaro y el humano-cíborg que ideó para la pintura. El tercero, es la figura humano-cíborg. La inclusión de la figura central permite dejar todavía más claro el proceso de transculturación que alude el artista. Irizarry actualizó la imagen de Frade al Puerto Rico de la década del setenta, donde la economía de manufactura foránea explotaba al trabajador local, convirtiéndolo en autómatas del sistema capitalista. Irizarry utilizó esta pintura/serigrafía, al igual que hizo Frade hizo con suya, como crítica al ambiente político-social de su época. La historiadora de arte Marimar Benítez comentó que “La gráfica funciona como metáfora de la pérdida de nuestra humanidad que conlleva el proceso de asimilación y transculturación”<sup>661</sup>.

La referencia a otras obras de la historia del arte se aprecia en las serigrafías de Lope Max Díaz. Para esta edición de la BSJ presentó *Esopo de Velázquez según Goya por Lope Max I* (Fig. 204) y *II*. El artista hizo referencia al grabado de Francisco de Goya (*Esopo*, 1778), basado en el retrato de cuerpo completo que hizo Diego Velázquez (*Esopo*, 1639-1640), que se conserva en el Museo del Prado, España. Lope Max se apropió del semblante del filósofo grabado por Goya y lo presenta dentro de la pantalla de un televisor portátil marca SONY Stantard State. La imagen la produjo durante sus años de estudios graduados en el Hunter College en Nueva York. Díaz, que había comenzado a explorar el

---

<sup>660</sup> Ilenia Colón Mendoza, "Ramón Frade's El Pan Nuestro: The jíbaro as a Visual Construction of Puerto Rican National Identity," *ATHANOR XXI* (2004): 78.

<sup>661</sup> Marimar Benítez, "Arte y política: El caso de Carlos Irizarry," *La Revista del Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe*, no. 1 (julio - diciembre 1985): 88.

videoarte, enfocó el rostro de Esopo dentro de la pantalla del televisor y le tomó una foto. Esa imagen del antiguo fabulista atrapado en el televisor fue la que utilizó para las piezas presentadas en la cuarta edición de la BSJ. Con esta pieza, Díaz intentó narrar un hilo de la propia historia del arte, la transmisión de conocimiento y los medios gráficos ligado con la cultura popular televisiva, como los culebrones.<sup>662</sup>

La cuarta bienal mostró el trabajo de artistas vanguardistas latinoamericanos, como Beatriz González, Roberto González y Lotty Rosenfeld. Los tres presentaron obras con imágenes apropiadas de la prensa de su país. Beatriz González presentó la serigrafía *Yubili* (1974, Fig. 205) donde mostró a la reina Isabel II de Inglaterra en uniforme militar de gala y acariciando un caballo, durante las festividades de su aniversario de plata como reina en 1973. El título de la obra es un juego léxico, donde escribe en español la pronunciación del término *jubilee*, nombre oficial de la festividad inglesa. Por otro lado, las obras de Roberto González y Rosenfeld aluden al ambiente político de Venezuela y Chile, respectivamente. Rosenfeld presentó *Artículo No. 5* (1978, Fig. 206) una serigrafía compuesta de un crucigrama y fotos extraídas de los periódicos chilenos. Sobre la cuadrícula del crucigrama, Rosenfeld incluyó la oración “NADIE SERÁ SOMETIDO A TORTURA – TRATAMIENTO CRUEL –INHUMANO O DEGRADANTE”. La cita es parte del artículo número cinco de la Declaración Universal de Derechos Humanos y va dirigida al gobierno militar de Pinochet, quien, desde 1973, gobernó bajo un estado de terror. La obra de Rosenfeld alude a los miles de desaparecidos durante el régimen dictatorial de Pinochet mientras que propone reformular los circuitos artísticos bajo la dictadura censurista.

Esta edición de la BSJ, la última de la década del setenta, no logró gran cobertura mediática. Las notas de prensa publicadas presentaron una reseña general de poco contenido crítico. *The San Juan Star* publicó una entrevista que la periodista Eneid Routte le hizo a la crítica de arte Marta Traba. En ella, Traba expresó su descontento con las piezas que participaron en esta edición, y su desacuerdo con que la muestra era representativa de la producción latinoamericana.<sup>663</sup> Sobre todo, la participación de artistas jóvenes en un evento de tal prestigio, según Traba, afectó la calidad de las obras de esta edición.

---

<sup>662</sup> Díaz, entrevista.

<sup>663</sup> Consulte: Eneid Routte, "Marta Traba views Biennial, finds it lacking," *The San Juan Star*, 7 de junio de 1979, Portfolio, 1; 5.

Este capítulo de la tesis ilustra cómo el ICP, mediante la BSJ, promovió la cultura puertorriqueña en conexión con raíces latinoamericanas, distanciando la identidad nacional de la influencia estadounidense. La BSJ ayudó a contextualizar a los artistas vanguardistas locales con la tendencia de arte op, pop y cinética que se desarrolló en Latinoamérica en la misma época. Se mostró cómo el arte pop se utilizaba por los latinoamericanos y puertorriqueños como un lenguaje visual para denunciar las acciones de los gobiernos en el poder. Por otro lado, la gráfica de corte conceptual fue herramienta tanto de denuncia, como de reflexión y humor. En el séptimo capítulo de este escrito se discutirán los textos publicados sobre el arte en Puerto Rico y las exhibiciones antológicas que se organizaron a partir de la década del ochenta. Luego, se discutirá la comisaría de la colección permanente en dos instituciones culturales del país: la Galería Nacional (GN) y el Museo de Arte de Puerto Rico (MAPR). Con esta revisión de literatura y expositiva, se intenta presentar un diagrama de la censura y posterior omisión de los artistas y obras.

## Figuras Capítulo 6



**Figura 166.** Aspecto del patio interior del Convento de los Dominicos durante la Primera Bienal del Grabado Latinoamericano, 1970. Imagen cortesía Archivo General de Puerto Rico.

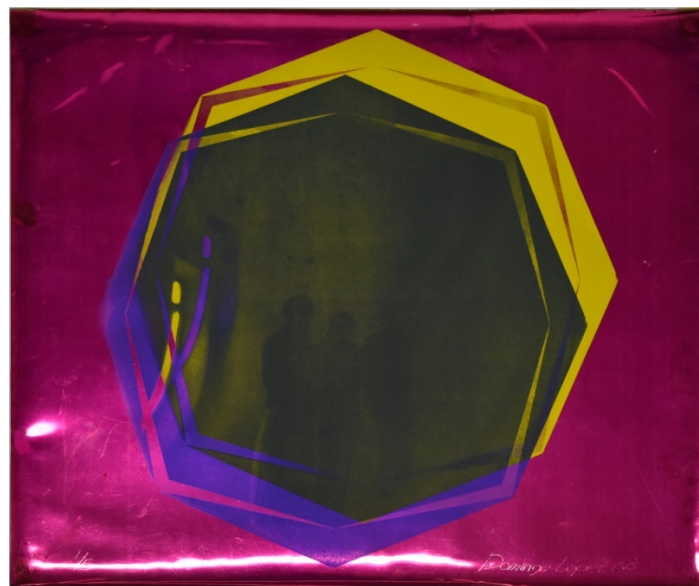


**Figura 167.** Aspecto de una de las salas de Primera Bienal del Grabado Latinoamericano, 1970. Imagen cortesía Archivo General de Puerto Rico.



**Figura 168.** Carlos Irizarry, *Moratorium I*, 1969, fotoserigrafía, 22" x 28", Colección Smithsonian American Art Museum. Imagen cortesía página web Smithsonian American Art Museum.

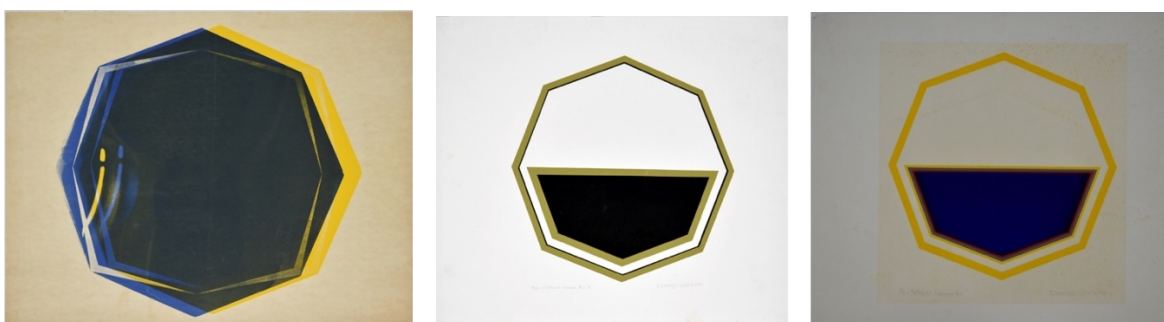
**Figura 169.** Carlos Irizarry, *Moratorium II*, 1969, fotoserigrafía, 22" x 28", Colección Smithsonian American Art Museum.



**Figura 170.** Domingo López de Victoria, *Reflejos de Ontario*, 1969, fotoserigrafía, 23" x 8", Colección Instituto de Cultura Puertorriqueña.



**Figura 171.** Julio Le Parc, *Miroir*, 1969, serigrafía y collage, 23" x 18".

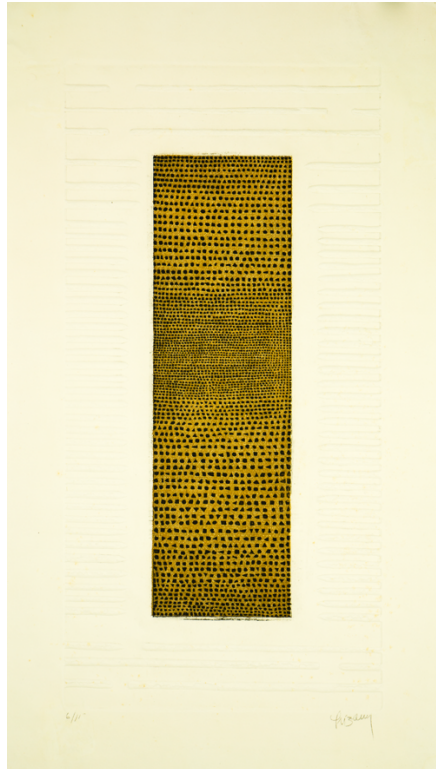


**Figura 172.** Domingo López de Victoria, *Ontario en integración*, 1969, fotoserigrafía, 22" x 28", Colección Instituto de Cultura Puertorriqueña.

**Figura 173.** Domingo López de Victoria, *Ontario Green No.2*, 1969, fotoserigrafía, 20 ½" x 23 ¼", Colección Instituto de Cultura Puertorriqueña.

**Figura 174.** Domingo López de Victoria, *Ontario Iluminado*, 1969, fotoserigrafía, 23" x 23", Colección Instituto de Cultura Puertorriqueña.





**Figura 175.** Marcos Irizarry, *Forma II*, 1969, gofrado, 20 1/8" x 9 1/2", Colección Instituto de Cultura Puertorriqueña. Imagen cortesía Instituto de Cultura Puertorriqueña.

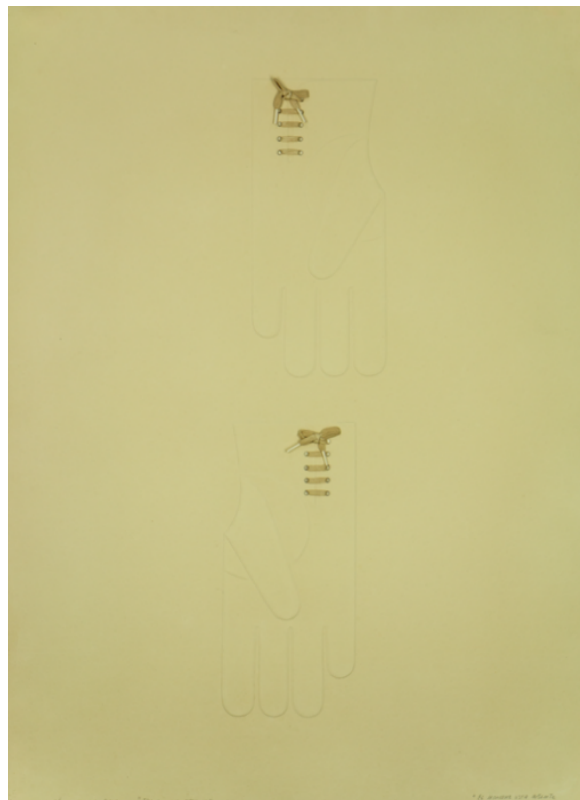


**Figura 176.** Luis Camnitzer, *Línea Ausente*, 1969, aguafuerte, 17" x 17 3/4", Colección Instituto de Cultura Puertorriqueña. Imagen cortesía del Instituto de Cultura Puertorriqueña.

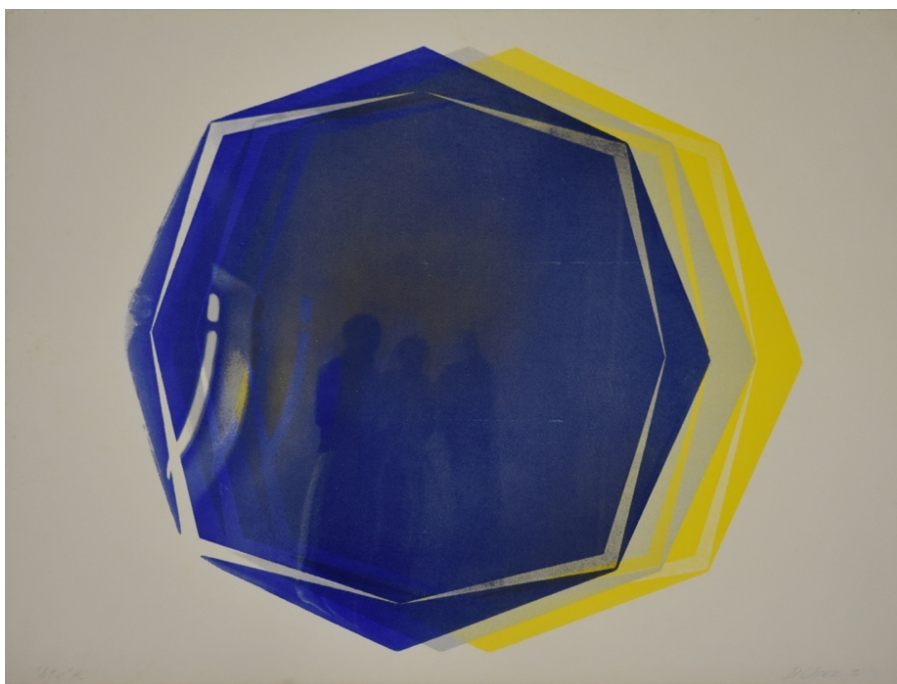




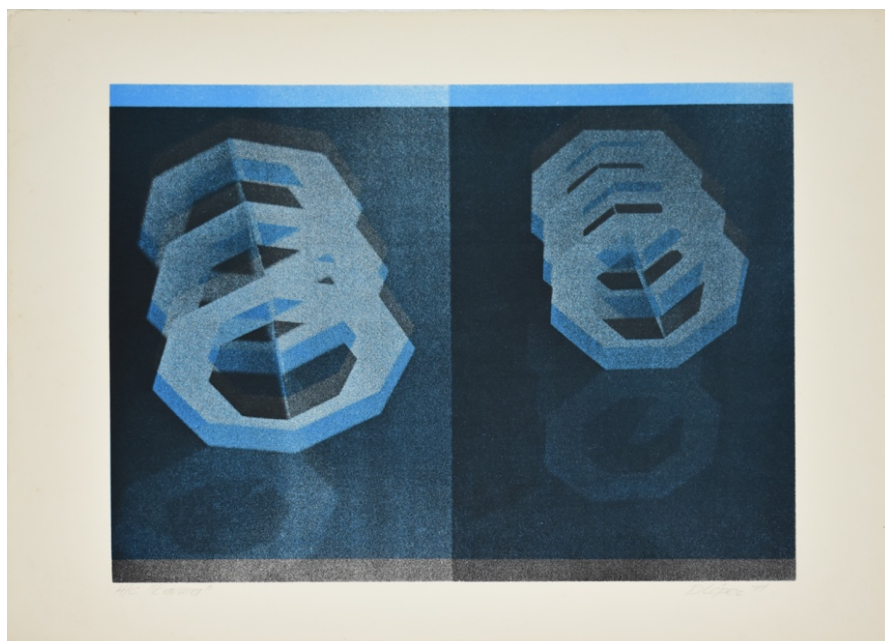
**Figura 177.** Liliana Porter, *Árbol*, 1968, aguafuerte e hilo, 23'' x 10 ½'', Colección Instituto de Cultura Puertorriqueña.



**Figura 178.** Omar Rayo, *El hombre está ausente*, 1967, gofrado y cabetes, 23 ¾'' x 14 ¾'', Colección Instituto de Cultura Puertorriqueña. Imagen cortesía del Instituto de Cultura Puertorriqueña.



**Figura 179.** Domingo López de Victoria, *Artie*, 1970, fotoserigrafía, 22 ¼" x 28", Colección Instituto de Cultura Puertorriqueña.



**Figura 180.** Domingo López de Victoria, *Karma*, 1970, fotoserigrafía, 22 ¼" x 28", Colección Instituto de Cultura Puertorriqueña.



**Figura 181.** Joaquín Mercado, *Estrella (azul)*; *Estrella (rosa)*; *Estrella (verde)*, 1970, fotoserigrafía, 22 ¼" x 28" cada una, Colección Alexis Figueroa.

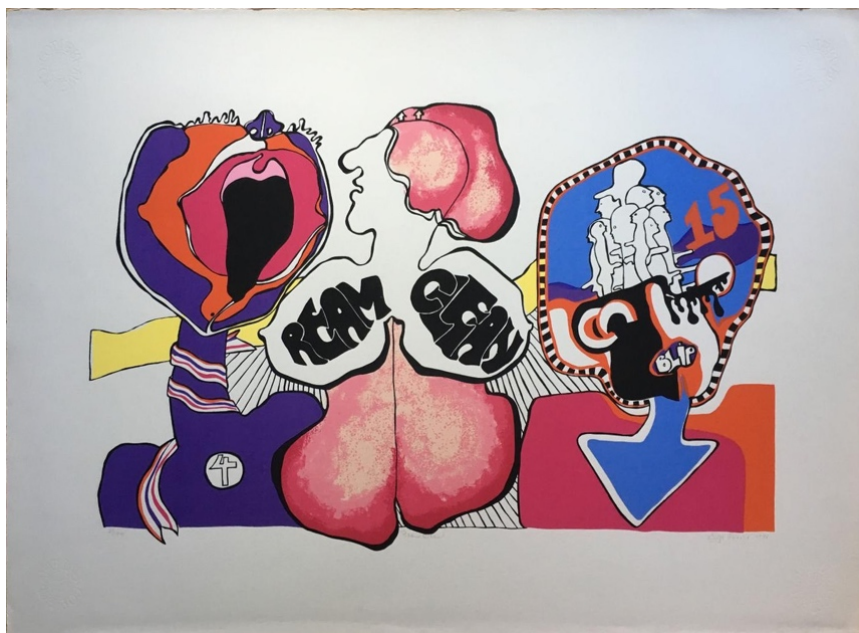


**Figura 182.** Joaquín Mercado, *Marisol*, 1970, fotoserigrafía, 28" x 22 ¼", Colección Instituto de Cultura Puertorriqueña.

**Figura 183.** Fotografía de Marisol Malaret publicada en un rotativo de la Isla.



**Figura 184.** Suzi Ferrer, *Oh Sensuous Woman Oh*, 1970, serigrafía, 28" x 22 ¼", Colección Instituto de Cultura Puertorriqueña.



**Figura 185.** Suzi Ferrer, *Ream Clean*, 1970, serigrafía, 28" x 22 ¼", Colección Instituto de Cultura Puertorriqueña.

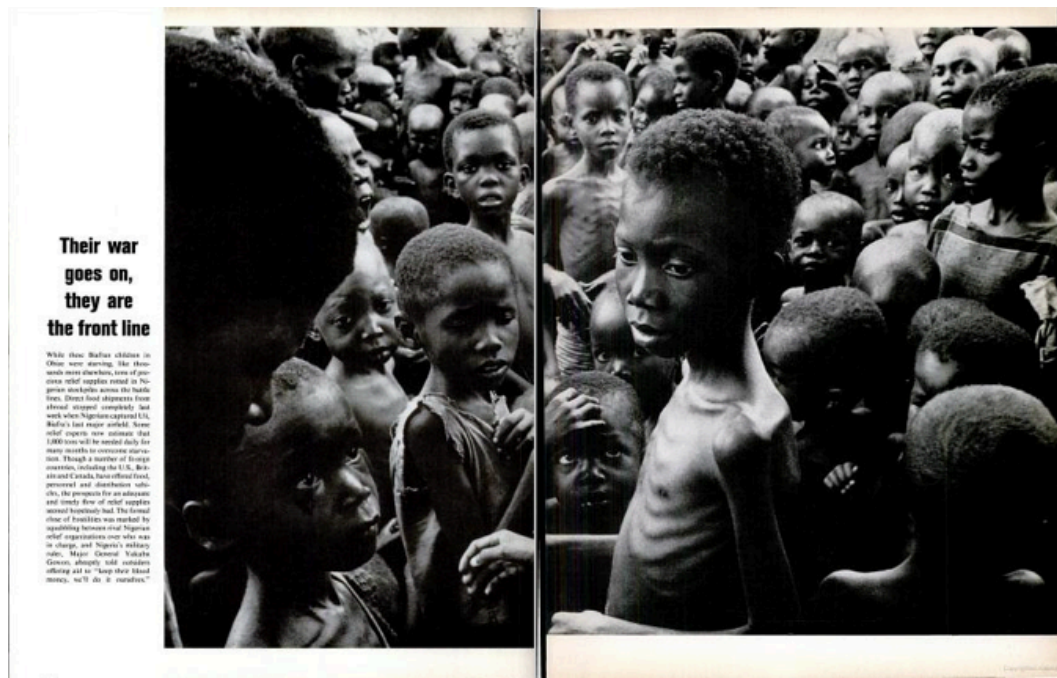




**Figura 186.** Carlos Irizarry, *Pakistán*, 1971, fotoserigrafía, 29 ½" x 40", Colección Museo de Arte de Ponce.



**Figura 187.** Carlos Irizarry, *Biafra*, 1971, fotoserigrafía, 31 ½" x 40", Colección Instituto de Cultura Puertorriqueña.

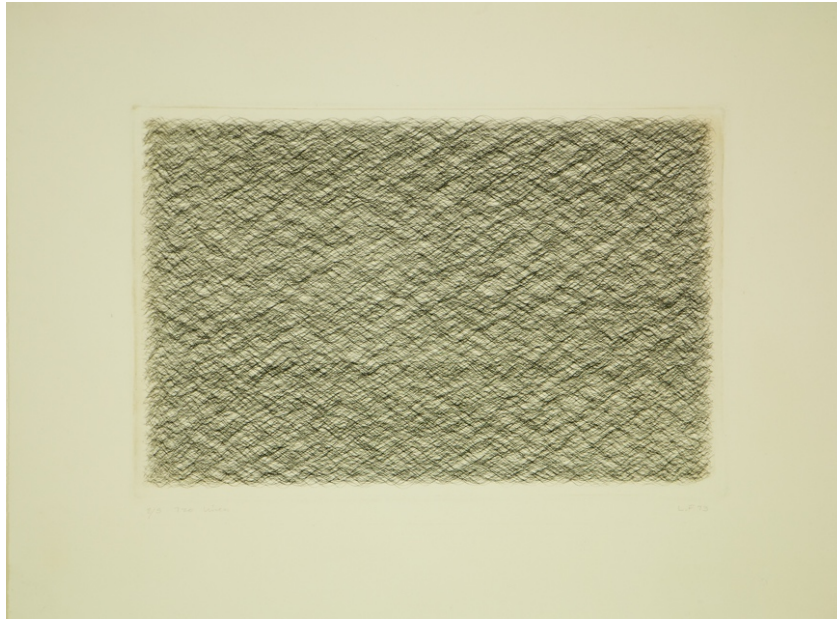


**Figura 188.** Fotografía de Romano Cagnoni, publicada en la revista *Life*, 23 de enero de 1970, págs. 26-27.



**Figura 189.** Portada del libro *Propuesta polémica sobre arte puertorriqueño*, 1971.





**Figura 190.** Leandro Favelas, *720 líneas*, 1973, intaglio, 25'' x 19 7/8'', Colección Instituto de Cultura Puertorriqueña. Imagen cortesía del Colección Instituto de Cultura Puertorriqueña.

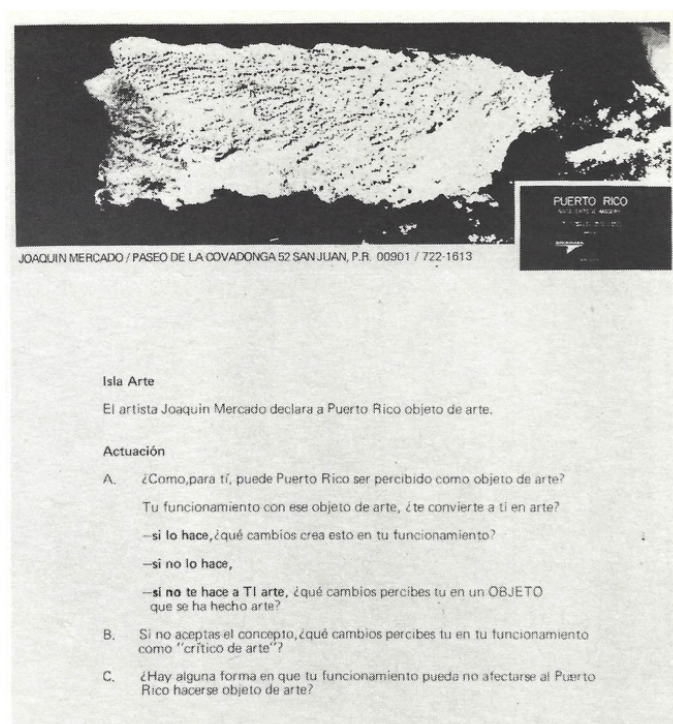


**Figura 191.** Carlos Irizarry, *Reflexiones*, 1969, fotoserigrafía sobre plancha de aluminio, 37 1/2'' x 28 1/2'', Colección Instituto de Cultura Puertorriqueña.

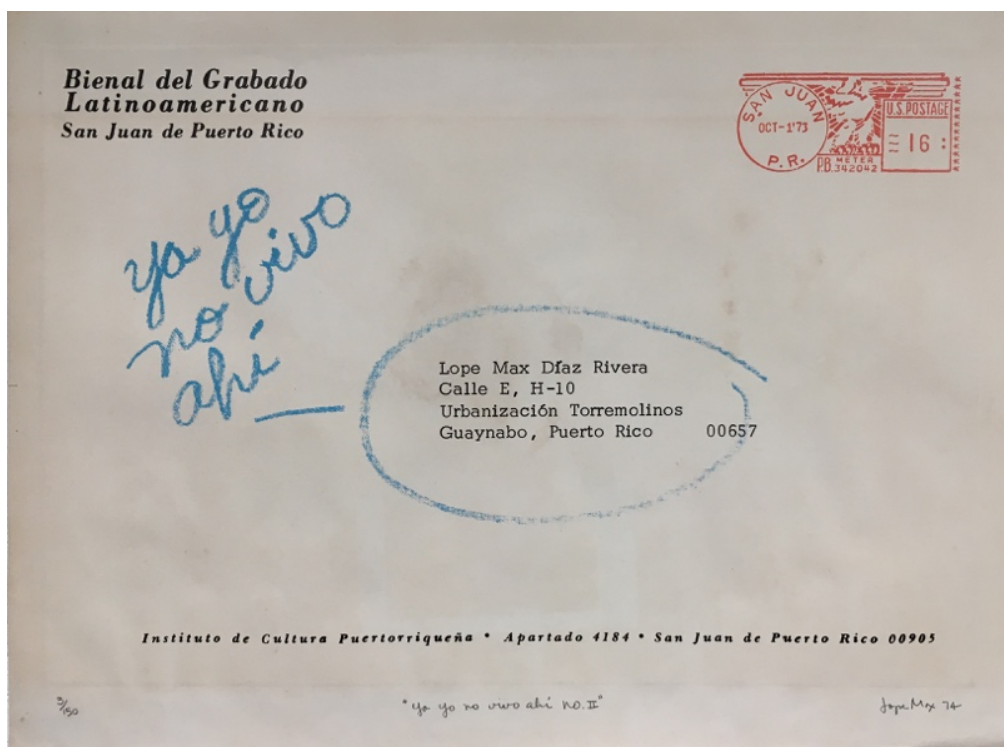




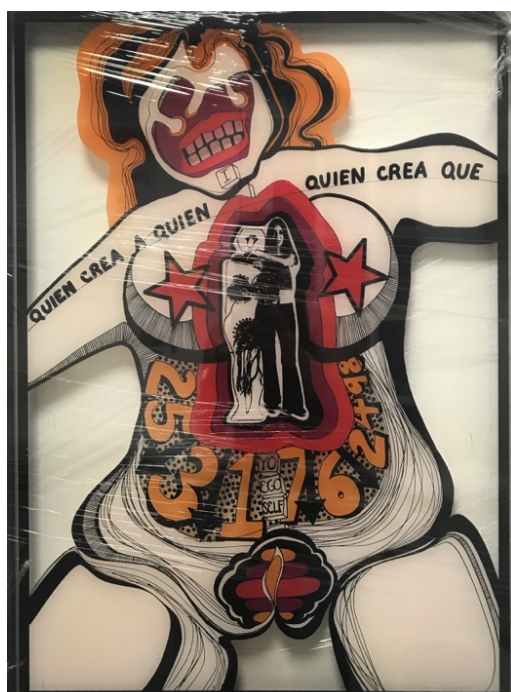
**Figura 192.** Carlos Irizarry, *Vida, Pasión y Muerte* (detalle), 1969, fotoserigrafía sobre plancha de aluminio y espejo, 27" x 38" x 13 7/8", Colección Instituto de Cultura Puertorriqueña.



**Figura 193.** Joaquín Mercado, *Isla Arte*, 1973, fotoserigrafía, 31" x 22". Imagen originalmente publicada en el catálogo de la Tercera Bienal del Grabado Latinoamericano, pág. 65.



**Figura 194.** Lope Max Díaz, *Ya yo no vivo ahí II*, 1974, medio mixto, 18" x 24". Imagen cortesía del artista.



**Figura 195.** Suzi Ferrer, *Autoretrato I*, 1973, serigrafía sobre plexiglás, 31 ¾" x 24", Colección privada.

**Figura 196.** Suzi Ferrer, *Autoretrato II*, 1973, serigrafía sobre plexiglás, 35 ¾" x 22 ½", Colección privada.





**Figura 197.** Antonio Martorell, *Visillo*, 1973, medio mixto, 39 ½" x 24 ¾", Colección Instituto de Cultura Puertorriqueña. Imagen cortesía Instituto de Cultura Puertorriqueña.



**Figura 198.** Taller 4 Rojo, *Agresión del imperialismo a los pueblos*, 1972, fotoserigrafía, 39 ¾" x 27 ½" cada una.



**Figura 199.** Documentación fotográfica de la acción llevada a cabo en la inauguración de la Cuarta BSJ. Foto cortesía Archivo General de Puerto Rico.



**Figura 200.** Documentación fotográfica del *performace* llevado a cabo en la inauguración de la Cuarta BSJ. Foto cortesía Archivo General de Puerto Rico.





**Figura 201.** Carlos Irizarry, *La transculturación del puertorriqueño*, 1979, 23" x 25", fotoserigrafía.



**Figura 202.** Carlos Irizarry, *La transculturación del puertorriqueño*, 1975, 66" x 66", óleo y collage sobre lienzo, Colección Museo de Arte de Puerto Rico.



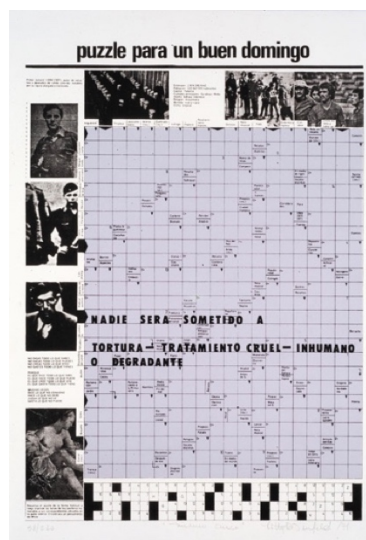
**Figura 203.** Ramón Frade, *El pan nuestro*, 1905, óleo sobre lienzo, 60 ¼" x 38 ¼", Colección Instituto de Cultura Puertorriqueña.



**Figura 204.** Lope Max Díaz, *Esopo de Velázquez según Goya por Lope Max No. I*, 1974, serigrafía, 18'' x 24''. Imagen cortesía del artista.



**Figura 205.** Beatriz González, *Yubili*, 1974, serigrafía, 39'' x 27 1/2''.



**Figura 206.** Lotty Rosenfeld, *Artículo No. 5*, 1974, serigrafía, 21'' x 14''.

## **CAPÍTULO 7: Revisión de literatura: el diagrama de la censura y omisión**

En este capítulo se discutirán, de manera cronológica, ensayos, exhibiciones y publicaciones de antológicas del arte en Puerto Rico, de tal manera que se establezca una posible genealogía de la censura u omisión del arte y artistas vanguardistas de los sesenta y setenta, que ocurrió a comienzos de la década de los ochenta. Este ejercicio permite hacer visible al lector el impacto que tuvo la vanguardia artística en su momento, al ser incluidas en exhibiciones y publicaciones fundamentales en la historiografía local. Más aún, con este capítulo se intenta demostrar que la omisión o censura de la vanguardia fue un fenómeno *a posteriori*, maniobrado por una nueva generación de historiadoras de arte en las décadas del ochenta y noventa.

El primer apartado de este capítulo se dedicará a discutir tres publicaciones antológicas de arte en Puerto Rico publicadas en la década de los setenta. Los textos incluyen comentarios e imágenes de artistas y obras vanguardistas. Es preciso mencionar estos textos, ya que muestran que la censura comenzó a partir de la década de los ochenta. En el segundo apartado se analizarán y discutirán los comienzos de la censura, utilizando como casos de estudio los ensayos de Marimar Benítez que, argumentando, dieron paso a la posterior omisión en los noventa. Habrá otro reglón donde se discuten otros autores que intentaron narrar el arte en Puerto Rico durante la década de los ochenta y continúan la tendencia de censurar la vanguardia. En el siguiente apartado se estudiará la comisaría de la colección permanente de la Galería Nacional del ICP y el Museo de Arte de Puerto Rico, dos nuevas instituciones museísticas que se inauguraron en el nuevo milenio. Las cinco exhibiciones bajo discusión serán prueba de que la censura de los ochenta y noventa condujeron a la omisión de la vanguardia en la historia del arte local. Como punto final, se harán breves comentarios sobre el trabajo de rescate de la vanguardia por historiadoras de arte fuera de Puerto Rico que, a través de varios proyectos liderados por El Museo de Barrio, han abierto la discusión sobre la influyente obra de algunos de los artistas estudiados en esta tesis.



## 7.1 Los inicios de la historiografía de arte

En el mismo año que se publicó el texto de Traba, se imprimió la primera edición de la enciclopedia *Clásicos de Puerto Rico*, editada por el historiador y escritor cubano Lucas Morán Arce.<sup>664</sup> El Tomo VII de dicha enciclopedia contiene el tema de las artes plásticas redactado por Eugenio Fernández Méndez, en el cual dedica la mayoría del texto a una recopilación biográfica de los artistas modernos.<sup>665</sup> No obstante, pese que la mayoría del contenido es un listado de nombres y biografías, al llegar al arte actual, Fernández Méndez comentó:

El arte serio en Puerto Rico, como en toda América Latina, se debate todavía por su destino, en esta parte del siglo XX, entre el poder y desafío, y las fuerzas culturales desatadas dentro del pueblo de Puerto Rico hoy, llevan al artista a manifestar su abierta adhesión con la intra-historia del pueblo puertorriqueño, sometido a un duro asedio que le obliga a buscar, cada vez más hondo y con mayor consistencia un estilo propio. De ahí la naturaleza casi documental, el figurativismo y el realismo expresivo de buena parte de la obra de los artistas puertorriqueños<sup>666</sup>.

La postura del autor intentó asociar la obra plástica dentro de los parámetros del arte latinoamericano, con claro interés en resaltar las obras figurativas y realistas. Elogió el trabajo de Ketty Rodríguez, directora de La Casa del Arte, a pesar de que, como se mencionó en el segundo capítulo del texto, fue de las grandes propulsoras del arte de vanguardia. Curiosamente, no hizo mención de Luigi Marrozzini o de la Galería Colibrí. Fernández Méndez mencionó un artista vanguardista en su escrito, Carlos Irizarry, que, en esos momentos, había abandonado la abstracción geométrica y el *hard-edge* y había comenzado a trabajar obra de contenido político-social.

El Tomo VIII de la *Gran Enciclopedia de Puerto Rico*, publicada en 1976, incluyó el ensayo *Historia de la pintura en Puerto Rico* del doctor Osiris Delgado y el *Fichero biográfico de artistas* recopilado por Antonio Molina.<sup>667</sup> El texto de Delgado, dedicado exclusivamente al medio de la pintura, comenzó con las pictografías de la cultura taína, seguido por artistas anónimos que trabajaron en Puerto Rico en el siglo XVII. Comentó

---

<sup>664</sup> Durante la década del setenta se publicaron tres ediciones de La Enciclopedia Clásicos de Puerto Rico. La primera en 1971, la segunda en 1972 y la tercera en 1976.

<sup>665</sup> Para más consulte a: Eugenio Fernández Méndez, "Las artes plásticas," in *Clásicos de Puerto Rico*, ed. Lucas Morán Arce (3ra, Barcelona: Ediciones Latinoamericanas, S.A., 1976), 32-95.

<sup>666</sup> Fernández Méndez, "Las artes plásticas," 84-85.

<sup>667</sup> El Tomo VII de Clásicos de Puerto Rico comparten las artes plásticas y la música. La sección de música, escrita por Campos Parsi, es considerablemente más extensa que la sección de artes.

brevemente sobre Manuel García, primer pintor puertorriqueño, y luego se dedicó a hacer anotaciones más puntuales sobre la obra de Campeche y su taller. El grueso del texto lo dedicó a la vida, obra y discípulos de Francisco Oller. En el tercer capítulo, Delgado intentó crear una narrativa entrelazada con las biografías de los artistas más destacados de las primeras décadas del siglo e incluyó una sección de artistas no nacidos en Puerto Rico. En el cuarto capítulo, titulado *Últimas décadas hasta 1976* y dedicado al arte actual, comenzó a narrar la historia del arte a partir de la posguerra y la industrialización / modernización de la Isla, la fundación de instituciones culturales en la década del 50, el Centro de Arte Puertorriqueño y la fundación de cooperativas de artistas. También incluyó comentarios sobre textos críticos del arte en Puerto Rico, en particular los de Traba y los del crítico español Juan Antonio Gaya Nuño<sup>668</sup>. El Dr. Delgado dedicó un párrafo de su escrito al problema de eclecticismo, que Traba proponía en el primer ensayo de su texto y que, según Delgado, “pretende degradar por generalización el esfuerzo artístico de este país”<sup>669</sup>. Delgado defendió el eclecticismo como común denominador en toda creación artística. Mas aun, evidenció que, en el Puerto Rico de los setenta, los artistas estaban más expuestos a las tendencias internacionales gracias a viajes económicos por avión y a la divulgación de arte mediante ilustraciones y magazines especializados que arribaban a la Isla. Culminó el párrafo diciendo: “De lo contrario, si el ensañamiento del crítico al escrudiñar con fruición psicopática tal filón delata algo, será una imagen o retrato de su propio mundo interior sin otro nexo con la obra que la de ésta haber servido de agente catalítico”<sup>670</sup>.

En la sección *Artistas del presente*, Delgado argumentó la problemática de hacer historia sobre lo contemporáneo y, por ende, se dedicó a ofrecer datos biográficos de los artistas actuales del siglo XX. Cada párrafo se dedicó a un estilo artístico seguido de los artistas que trabajan dentro de los parámetros conceptuales del estilo: figurativismo, figurativismo criollista, surrealismo, abstracciones, abstraccionistas y primitivistas. El siguiente listado se organizó por los artistas basados en el lugar que trabajaban: artistas

---

<sup>668</sup> Gaya Nuño (1916-1976) fue profesor visitante en la UPRRP de 1962-1963. Durante su estadía en la Isla publicó varios artículos y ensayos sobre temas de arte. En 1963 publicó el libro *La pintura y lírica de Cristóbal Ruiz* y, se comenta, que días antes de regresar a Madrid le entregó el manuscrito de *La pintura puertorriqueña* a la Editorial de la Universidad de Puerto Rico. Al parecer, el libro se engavetó y no fue hasta el 1994 que lograron publicarlo.

<sup>669</sup> Osiris Delgado, "Últimas décadas hasta 1976," in *La gran enciclopedia de Puerto Rico*, ed. Vicente Báez (1era, Madrid: Ediciones R, septiembre 1976), 204.

<sup>670</sup> Delgado, "Últimas décadas hasta 1976," 205.

foráneos en Puerto Rico, artistas puertorriqueños en Estados Unidos y artistas que ya no se dedican plenamente a la pintura. El último párrafo lo dedicó a lo que él denominó como ‘la penúltima generación’, los artistas jóvenes, muchos de los cuales participaron en la muestra *Artistas puertorriqueños de la nueva generación*, que se discutirá próximamente. Delgado no mencionó al término vanguardia o *avant-garde*.

Por otro lado, en el fichero de artistas, Antonio Molina incluyó artistas no solo dedicados a la pintura, como sucedía en el texto de Delgado. Mencionó a artistas gráficos, escultores y artistas del *happening*, como Rafael Ferrer, de cual aportó documentación fotográfica de su pieza *Deflected fountain, for Marcel Duchamp* (1970), una acción que llevó a cabo en la fuente frente al Philadelphia Museum of Art. También incluyó la obra de Suzi Ferrer, excluida del texto de Delgado a pesar de que sus primeros años en la Isla se destacó por su trabajo pictórico. De Suzi Ferrer se publicaron dos fotografías en blanco y negro de las instalaciones *The Nudelman Alterpiece* (1972) y *Retrato en seis dimensiones* (1973) y una foto a color de *Juegos* (1974). Molina incluyó al grupo pionero de los vanguardistas: Carlos Irizarry, Domingo López de Victoria y Joaquín Mercado, al igual que a otros artistas que exploraban el *hard-edge*, minimalismo y pop. Curiosamente, ambos excluyeron la obra de Zilia Sánchez, que llevaba viviendo y trabajando en Puerto Rico desde 1970. No obstante, el fichero que recopiló Molina dejó constancia de cientos de artistas activos en la escena local y en Estados Unidos, quienes, en su gran mayoría, fueron excluidos de los textos historiográficos publicados a partir de la década del ochenta.

El historiador de arte, crítico y autor germano-americano Peter Bloch (1921-2008), publicó, en 1978, el libro *Painting and Sculpture of the Puerto Ricans*, el primer texto que analizaba: “a survey of trends, outlook and significance, a condensed characterization of outstanding artistic phenomena and personalities, and the attempt to place the work of Puerto Rican artists into the context of world art”<sup>671</sup>. Bloch se trasladó a Nueva York con su madre y hermano en la década del cincuenta, donde estableció una estrecha relación con la comunidad puertorriqueña, organizando posteriormente exhibiciones de artistas puertorriqueños que trabajaban en la Gran Manzana. El texto trazaba el desarrollo de las artes plásticas, en particular la pintura y escultura, desde las culturas nativas de la Isla hasta la contemporaneidad. El primer capítulo discutía brevemente la cultura y civilización taína,

---

<sup>671</sup> Peter Bloch, *Painting and Sculpture of Puerto Ricans* (Nueva York: PLUS ULTRA Educational Publishers, Inc., 1978), 12-13.

seguido por el análisis de varios objetos producidos por la sociedad precolombina. El segundo capítulo del texto estudiaba el arte popular, donde incluía los santos de palo, exvotos, joyería y la producción artesanal en la zona de Loíza Aldea<sup>672</sup>. La inclusión de las aportaciones de la herencia africana en las artes y artes populares fue además un fenómeno único en la historiografía local hasta años recientes.<sup>673</sup> Los siguientes capítulos del texto de Bloch estudiaban y analizaban la vida y obra de José Campeche y sus discípulos. Mientras que, en el capítulo de Francisco Oller, discutía los distintos movimientos artísticos que dominó el artista. En el quinto capítulo, el autor se enfocó en tres artistas de inicios del siglo XX: Ramón Frade, Miguel Pou y Oscar Colón Delgado. Bloch argumentó que estos produjeron trabajos influidos por ismos occidentales, pero que, no obstante, crearon obras con una clara declaración intrínsecamente puertorriqueña. Luego, seguía un capítulo breve dedicado a la obra de Juan De'Prey, virtualmente desconocido por la clase artística en la Isla, ya que se trasladó a Nueva York en los cuarenta. En el octavo capítulo, el autor narró la historia de varias instituciones de la Isla.

En el capítulo titulado *Contemporary artists*, Bloch comenzó describiendo el panorama de las artes, instituciones y educación artísticas a partir de la década de los treinta, momento en que, según el autor, se empezaron a sentar las bases para un movimiento de arte puertorriqueño. El crítico alemán es de los pocos autores que presentó las turbias aguas políticas, económicas y sociales de Puerto Rico a mediados del siglo XX. Contextualizó la figura de Pedro Albizu Campos, líder del Partido Nacionalista Puertorriqueño, y cómo las posturas del carismático líder influyeron la ideología de la *intelligentsia* local: "these artists were the children of Albizu Campos much more than of Muñoz Marín..."<sup>674</sup>. El autor, además, tomó en consideración asuntos como la migración, la economía y la política institucional, que moldearon la producción cultural de la Isla. Bloch problematizó las consecuencias del ELA y sus implicaciones políticas, puesto que el

---

<sup>672</sup> Loíza Aldea está ubicada en la zona noreste de Puerto Rico. Allí, la presencia de la herencia africana es mas evidente que en cualquier otra parte de la Isla.

<sup>673</sup> En la discusión sobre la exhibición *La herencia artística de Puerto Rico: Época pre-colombina al presente*, se trae a la memoria del lector la ausencia de las aportaciones de las distintas culturas africanas que llegaron forzosamente a las costas de la Isla. Este factor se puede atribuir a la insistencia de vincular a Puerto Rico con América Latina, y de cierta manera, separar la isla de su contexto y realidad caribeña. Esta jerarquización cultural, se discute en: Arlene Dávila, "The Institute of Puerto Rican Culture and the Building Blocks of Nationality," en *Sponsored Identities: Cultural Politics in Puerto Rico* (Philadelphia: Temple University Press, 1997), 60-98.

<sup>674</sup> Bloch, *Painting and Sculpture of Puerto Ricans*, 185.

ELA es un estatus que no implica soberanía política. A pesar de esta falta de soberanía, Bloch destacó la labor de Muñoz Marín como agente impulsor de una soberanía cultural basada en una identidad nacional:

When Luis Muñoz Marín [...] abandoned the goal for independence [...], settled for a limited autonomy and concentrated on socio-economic progress through a massive influx on North American capital, *he nonetheless could not ignore the feelings that Nationalism generated or furthered and has to barrow sparks from its flame. He emphasized the Puerto Rican cultural identity and created cultural institutions or permitted them to be created*<sup>675</sup>.

Dentro del subtema *National and International Currents*, Bloch intentó desmentir la idea de las escuelas de arte nacionales. Comenzó analizando la obra de los artistas de la Generación del 50 y las razones por las cuales se vieron identificados con el socialrealismo de los muralistas mexicanos: “The social and national feeling of the Mexican masters were bound to affect Puerto Rican artists. But the Puerto Ricans had to go their own ways”<sup>676</sup>. El autor, además, desveló otras escuelas estéticas que influyeron en el trabajo de la Generación del 50, ya que muchos de sus miembros estudiaron en Europa o Estados Unidos. Argumentó que la negación al *avant garde* neoyorquino o francés fue una decisión consciente, ya que lo que querían expresar requería otro lenguaje.

En esta sección, Bloch se dedicó a responder a los textos de críticos norteamericanos y latinoamericanos que visitaron la Isla a finales de los sesenta y principios de los setenta. Tomó el rol de abogado del diablo, al cuestionar las posturas de los críticos visitantes, dejando claro que el artista, no solo el puertorriqueño, sino cualquier artista, debe escoger el lenguaje plástico que mejor encaje con el mensaje que intenta transmitir. Adoptó la postura de que ni el *avant-garde* -definido por Bloch como surrealismo, abstracción o semiabstracción-, ni el arte figurativo son uno superior a otro, sino que se utilizan para transmitir diferentes mensajes. A los críticos estadounidenses les comentó: “To reproach Puerto Rican artists for not being, or not always being, ‘avant-garde’ is an attitude of art snobbery [...] Puerto Rican artists are in touch with the mainstream, but they do not always have to swim in it. They are not provincial, but they do not necessarily have the same concerns as North American artists”<sup>677</sup>. Por otro lado, a los críticos latinoamericanos les insistió que el artista puertorriqueño no tiene que trabajar

---

<sup>675</sup> Bloch, *Painting and Sculpture of Puerto Ricans*, 181-82. Énfasis de la autora.

<sup>676</sup> Bloch, *Painting and Sculpture of Puerto Ricans*, 185.

<sup>677</sup> Bloch, *Painting and Sculpture of Puerto Ricans*, 186-87.

temas exclusivamente puertorriqueños simplemente por ser puertorriqueños. Más aún, favoreció el eclecticismo, tan criticado por Traba, argumentando que los artistas de las nuevas generaciones producían obras dentro de un panorama distinto a la generación anterior:

The artists' generation of the Fifties was much concerned with the Puerto Rican heritage and cultural identity, with Puerto Rican national consciousness and the status of Puerto Rico. These questions are still important to the new Puerto Rican artists' generation; but easier communications between New York and Puerto Rico by air, social changes in Puerto Rico and the undesirable effects too that have come with them, the infection by metropolitan organized crime, moral corruption and drug addiction, which in the Island became serious problem in the nineteen-sixties, have made the San Juan scene resemble the North American scene more than it used to and have made Puerto Rican artists more sensitive to an atmosphere which the North American artist is breathing to the highest degree. Hence and increased similarity of trends between the Puerto Rican art movement and that of North America and Europe<sup>678</sup>.

Bloch procedió a dividir los artistas dependiendo de la generación a la cual pertenecían. A los artistas del 50, los organizó en dos secciones: los figurativos, por un lado, y los abstractos y los *avant garde*, por otro. Hizo una selección de artistas prominentes, acompañándola de una breve biografía y algún comentario general de su obra. En los *abstractos* y *avant-garde* incluyó a Julio Rosado del Valle, Olga Albizu (1924-2005), Domingo García y Rafael Ferrer. A pesar de que los abstractos que mencionó eran casi diez años mayores que García y Ferrer, incluyó a estos últimos bajo la Generación del 50. Bloch reafirmó su postura de *avant garde* como surrealismo y variantes de la abstracción. Catalogó a Ferrer como un artista vanguardista que trabajaba esculturas abstractas, con afinidades a culturas primitivas y arte conceptual.<sup>679</sup>

La selección de artistas de la generación del sesenta también fue dividida entre figurativos y abstractos. La mayoría nacieron entre los treinta y cuarenta. En los figurativos mencionó a Suzi Ferrer y a Julio Micheli, mientras que, en los abstractos aparecieron Domingo López de Victoria, a quien le dedicó un texto más extenso que a sus homólogos, Luis Hernández Cruz y Carlos Irizarry. A pesar de que la sección no mencionó el término *avant garde*, sí lo incluye cuando describe el trabajo de López de Victoria e Irizarry. Convino con los elogios que hizo Jacobs sobre la obra de López de Victoria, una obra gráfica balanceada y elegante, y añadió que la obra que desarrolló el artista a partir de los

---

<sup>678</sup> Bloch, *Painting and Sculpture of Puerto Ricans*, 189-90.

<sup>679</sup> Bloch, *Painting and Sculpture of Puerto Ricans*, 204.

setenta: “[...] a minimal projection to minimal earth work and involvement with ecology through it to an application of minimal projection and artistic simplicity to the environment, the displacement of materials and emphasis of the material’s specific quality”<sup>680</sup>. Junto a Bonilla Norat, es uno de los pocos que comentó sobre las instalaciones de López de Victoria. En la sección de los setenta, mencionó que no hay ruptura alguna entre la generación del 60 y la siguiente.

En el libro de Bloch se incorporaron cerca de cien imágenes de obras, desde las precolombinas hasta las del momento de publicación en 1978. Incluyó trabajos de dos vanguardistas: Suzi Ferrer y Domingo López de Victoria. La pieza de Ferrer es un detalle de uno de los paneles de un tríptico de pequeño formato sobre plexiglas, titulado *Amenaza*. En el caso de López de Victoria, se publicaron cuatro fotografías. La primera, que originalmente se publicó en la *revista de arte/ the art review* n°. 5, documentó el proceso de la instalación de la exhibición que presentó en el RUM. La segunda imagen es una fotografía de la pintura *Opuestos en armonía*, exhibida en la muestra *Once artistas* en el museo de la Universidad en 1968. La tercera imagen es *Kharma*, la propuesta para una escultura monumental, lamentablemente, nunca realizada. La cuarta fotografía, *Tofú*, documentó una instalación encontrada en el Washington Square Park de Nueva York. Esta fotografía se presentó en la exhibición *PRIMAVERA*, discutida en el quinto capítulo de esta tesis.<sup>681</sup> Gracias al Tomo VIII de la Gran Enciclopedia de Puerto Rico y al texto de Bloch, piezas de la vanguardia de los años sesenta y setenta quedaron documentadas para futuras generaciones. No obstante, y a pesar de este registro, en la década del ochenta, se obviaron de los textos de historia de arte y quedaron omitidos de la historia del arte local.

## 7.2 La censura: la vanguardia al margen

En este apartado se discutirán las exhibiciones, ensayos de comisaría, artículos y exhibiciones producidos durante las décadas de los ochenta y noventa en los cuales se comenzó a articular una operación de censura hacia las vanguardias. Los textos de estas fechas estaban influidos por la teoría de la resistencia de Traba, ya que, en su mayoría, las curadoras e historiadoras de arte activas en estas fechas fueron discípulas de la crítica argentina en la UPRRP. Por otro lado, veremos que los diversos ensayos de comisaría,

---

<sup>680</sup> Bloch, *Painting and Sculpture of Puerto Ricans*, 214.

<sup>681</sup> Consulte la página 251-257 de este escrito.



artículos académicos y ensayos en publicaciones comparten el mismo guion. Este está basado en un enfoque en artistas radicados en San Juan, la ausencia de las galerías o mercado de arte, textos y exhibiciones desarrollados por medio artístico -o enfoque en ciertos medios como la pintura y escultura- el cuidado de la factura, la consideración de la abstracción y vanguardia como amenaza a la desaparición del arte puertorriqueño y una precipitación de la exaltación de afirmación nacional, conceptos erróneos sobre estilos artísticos, un énfasis en el mismo grupo de obras y artistas como ejemplos de arte puertorriqueño, el debate entre arte comprometido vs. universalista, la recurrente cita de las mismas fuentes, y, la escasez de investigación rigurosa y de fuentes primarias. Aunque sí mencionaban artistas que comenzaron su carrera en Puerto Rico como vanguardistas, los textos se enfocaban en los trabajos de contenido social figurativo relacionados con Puerto Rico y hablaban de la vanguardia como una moda que sufrieron durante su carrera. Para comprender cómo se articuló la censura, se tomará el ensayo del profesor Nelson Rivera *La abstracción y las estéticas nacionales: El conflicto entre el arte puertorriqueño y el arte estadounidense* como texto de referencia y se extrapolará el argumento sobre la abstracción y se aplicará a la vanguardia, que se discutirá un poco más adelante en este apartado. La segunda parte analizará las exhibiciones antológicas que se organizaron a partir del nuevo siglo y se expondrá cómo la censura en los ochenta y noventa se convirtió en omisión en las décadas siguientes.

Para comprender mejor los comienzos de la censura de la vanguardia, es pertinente discutir el ámbito político y cultural de la década de los ochenta, que fue influyente en la manera que se narra y exhibe la historia de arte moderno en Puerto Rico. El gobernador estadista Carlos Romero Barceló ganó las elecciones de 1980 por un margen extremadamente estrecho sobre Rafael Hernández Colón.<sup>682</sup> La victoria le permitió adelantar un proyecto de ley que proponía la creación de una compañía que actuara como entidad central para atender los quehaceres de otras corporaciones culturales. Comúnmente conocidas como ‘las leyes de cultura’, la Ley 76 de Administración para el Fomento de las Artes y la Cultura (AFAC) fue la que más debilitó los recursos e influencia del ICP. El senador Luis A. Ferré redactó y presentó el proyecto de ley que fue apoyado por los senadores estadistas Oreste Ramos y Mercedes Torres. La AFAC se propuso como una corporación: “[...] paralela al ICP, con programas que no sólo tangenciales a los de este,

---

<sup>682</sup> Romero Barceló ganó por alrededor de 4,300 votos.

sino que implicaban las mismas funciones. La AFAC respondería directamente al gobernador, que nombraría su Junta de Directores y a su Administrador”<sup>683</sup>. El interés de promover la cultura ‘sin apellidos’ retomó los debates del senador Luis A. Ferré en torno a la creación del ICP en 1955. La ley fue firmada por el gobernador Romero Barceló, quien posteriormente nombró a la científica Leticia del Rosario<sup>684</sup> como directora ejecutiva del ICP. A los seis días de su nombramiento, renunciaron cuatro funcionarios del ICP.<sup>685</sup> Bajo la dirección de del Rosario, el ICP cerró varios de sus museos.

Estas leyes encontraron una fuerte oposición en el ámbito cultural, gracias al Comité Pro Defensa de la Cultura Puertorriqueña, un grupo de trabajadores de la cultura.<sup>686</sup> El comité organizó y participó en vistas públicas y piquetes en toda la Isla, y produjo varios materiales impresos.<sup>687</sup> En las vistas públicas, en las manifestaciones y en los piquetes, el Comité defendía la postura que la cultura era lo que definía al pueblo y aquellos que lucharon contra de las leyes de cultura no querían ser otra cosa que puertorriqueños.<sup>688</sup> La autora Carmen Dolores Hernández comentó sobre los acontecimientos del ICP en la década de los ochenta:

La lucha por las leyes de la cultura, efectivamente, marcó el momento de máxima politización de la cultura en Puerto Rico, cuando ésta – y no la oposición de índole puramente política o de lucha armada, como había sucedido en 1950—definió el campo de batalla de la resistencia a la dominación norteamericana. [...] La polémica en torno a las llamadas ‘leyes de cultura’ marcó una nueva fase del viejo debate que había acompañado la fundación del ICP veinticinco años antes: el enfrentamiento de una posición cultural con énfasis nacional y de una universalista

---

<sup>683</sup> Hernández, *Ricardo Alegría: Una vida*, 340.

<sup>684</sup> Leticia del Rosario (1914-2009) completó su bachillerato en Ciencias con especialización en Física y Matemáticas en la Universidad de Puerto Rico en 1935. Posteriormente, obtuvo su maestría en Ciencias con especialización en Física atómica en 1941 y el doctorado en Física en 1948, ambos de la Universidad de Chicago. Fue directora del ICP de 1980 a 1983.

<sup>685</sup> Estos fueron: el Lcdo. Roberto Beascoachea, director de la Biblioteca General; Alberto Rodríguez, director del Programa de Medios Modernos de Comunicación Masiva; Francisco Arriví, director de Fomento Teatral y Carlos Padilla, director del Programa de Promoción Cultural, la última solicitada por la directora.

<sup>686</sup> El grupo estaba compuesto por Juan Sáez Burgos, Marisa Rosado, Ramón Aboy, Eduardo Seda Bonilla, José Luis Méndez, Miguel Ángel Suárez, Amaury Veray, Carlos Clausell, Juan Casillas, Jeannette Blasini, Jorge María Ruscalleda, Sonia Vega, Sara Torres Fred, José Antonio Torres Martinó, Jorge Señeriz, Edwin Reyes, Graciela Franco, Ricardo Alegría y Nilita Vientós Gastón.

<sup>687</sup> Para más sobre las manifestaciones, consulte a Marina Reyes Franco, "La cultura como campo de batalla: El caso del gobierno araña," *Revista del ICP*, enero, 2015.

<sup>688</sup> Reyes Franco, "La cultura como campo de batalla: El caso del gobierno araña," 63.

(aunque ahora el norteamericanismo se convertía para muchos, en sinónimo de lo universal)<sup>689</sup>.

Este repudio a la presencia estadounidense en la Isla desató la omisión o censura de arte vanguardista de los anales de la historia local. A pesar de que, en 1985, bajo la incumbencia del gobernador Rafael Hernández Colón, se derogó la ley que creaba el AFAC, el golpe a la cultura se sintió en las distintas esferas culturales. Los artistas plásticos, viendo el panorama cultural del Estado, se dieron a la tarea de crear asociaciones con miras a apoyar y promover la labor artística en el país. Entre ellas destacan la Hermandad de Artistas Gráficos de Puerto Rico (HAGPR, 1981), Asociación de Escultores (1983), Asociación de Mujeres Artistas (1983-1996), el Museo de Arte Contemporáneo (1984) y el Congreso de Artistas Abstractos (1985). En 1988, el Prof. José Antonio Pérez Ruiz y la artista y crítica de arte Myrna Rodríguez, presentaron ante la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA), la solicitud para abrir un capítulo en Puerto Rico, que fue ratificada en 1989.

### 7.2.1 El caso Benítez y la crisis de identidad

La historiadora de arte y comisaria Marimar Benítez<sup>690</sup>, en un periodo de doce años, produjo cuatro textos sobre la historiografía del arte moderno y contemporáneo en Puerto Rico. Estos cuatro ensayos fueron distintas versiones del primero, un ensayo de comisaría para la muestra *25 años de pintura puertorriqueña* que se presentó en el Museo de Arte de Ponce. En la década de los ochenta, el MAP contrató a la joven historiadora de arte Haydee Venegas, como comisaria de la institución. Ella, a su vez, contrató a su colega Marimar Benítez para desarrollar exhibiciones dentro de la misma. Durante su tiempo laborando en el MAP, lograron organizar exhibiciones trascendentales, como la retrospectiva *Francisco Oller: realista del impresionismo* en 1983 y *José Campeche y su tiempo* en 1988.<sup>691</sup> En

---

<sup>689</sup> Hernández, *Ricardo Alegría: Una vida*, 344-45. Énfasis de la autora.

<sup>690</sup> Marimar Benítez fue crítica de arte para los periódicos *El Nuevo Día*, *El Mundo* y *El Reportero*. Fue rectora de la Escuela de Artes Plásticas de 1993 a 2011.

<sup>691</sup> La exhibición de Oller se presentó en el MAP del 17 de junio al 30 de diciembre de 1983; en El Museo del Barrio del 20 de enero al 18 de marzo de 1984; en el Museo de Arte Contemporáneo de América Latina en Washington DC, del 30 de marzo al 6 de mayo de 1984; en el Museum of Fine Arts en Springfield, Massachusetts, del 27 de mayo al 6 de julio de 1984 y en el Museo de la Universidad de Puerto Rico del 3 de agosto de 1984 al 5 de octubre de 1984. La muestra retrospectiva de Campeche se presentó en el MAP desde el 15 de enero hasta el 15 de mayo de 1988; viajó al Metropolitan Museum of Art de Nueva York donde se exhibió desde el 14 de junio al 25 de septiembre de 1988; y su parada final fue en el Instituto de Cultura Puertorriqueña del 21 de octubre de 1988 al 7 de enero de 1989.

1986 se organizó la muestra colectiva *25 años de pintura en Puerto Rico*, en donde se exhibieron obras que se habían creado en el cuarto de siglo que llevaba operando el MAP.<sup>692</sup> La selección de piezas estuvo a cargo de ambas.

El catálogo de la muestra contiene el ensayo *Identidad y crisis en la pintura puertorriqueña*, un escrito de cinco páginas en el cual Benítez intentó repasar el desarrollo del arte contemporáneo en Puerto Rico, desde la década del cincuenta hasta la del ochenta. Su tesis, el debate entre el arte *engagé*, o sea, la Generación del 50, vis-a-vis el arte universalista, entiéndase abstracción y vanguardias, se convirtió en el eje hegemónico de la historiografía de arte en la Isla para los siguientes años. El título hizo un guiño al ensayo *Arte en Puerto Rico: Crisis de Valores; ¿La crisis como valor? Impugnaciones de la crisis*, publicado por Traba en su libro del 1971.<sup>693</sup> El ensayo continuó, sobre todo, con la postura *trabista* reafirmando el arte de resistencia como el nacional y la vanguardia como el de asimilación cultural.

Benítez comentó sobre las particularidades de este debate en la Isla, ya que la relación con Estados Unidos diferenciaba a Puerto Rico de otros países latinoamericanos donde se estaba dando el mismo debate. De un lado, argumentó Benítez, la relación particular con la ciudad de Nueva York fue de beneficio para los artistas locales, ya que la mayoría de los creadores contemporáneos se formaron en dicha ciudad y el acceso a los museos ayudó a romper el aislamiento y provincialismo de nuestra realidad isleña. Igualmente, la población puertorriqueña facilitaba el acceso a que, artistas de la Isla pudieran pasar temporadas en la ciudad que, según la autora, posibilitaba la penetración cultural. No obstante, según Benítez, esa penetración cultural fue criticada y rechazada vehementemente por la clase artística de la Isla.

Así las cosas, en *Puerto Rico la obra de arte se concibe como parte de la lucha mortal de nuestro pueblo por sobrevivir*. La producción de artistas puertorriqueños se reviste de una importancia social trascendente. *El conflicto de la identidad es motor y tema fundamental de la plástica puertorriqueña*<sup>694</sup>.

---

<sup>692</sup> Esta muestra colectiva se exhibió en el MAP del 1 de febrero al 25 de marzo de 1986 y posteriormente viajó a San Juan, donde se inauguró el 3 de abril en el Museo de Bellas Artes del ICP.

<sup>693</sup> Benítez fue discípula de Traba mientras la crítica laboró en la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, y ha hablado sobre la influencia de la crítica argentina en su trabajo. Consulte a: Marimar Benítez, "Apuntes sobre los escritos de Marta Traba en Puerto Rico," *Revista Sin Nombre*, enero-marzo, 1984/1985, 123-26.

<sup>694</sup> Marimar Benítez, *Identidad y crisis en la pintura puertorriqueña*, (Ponce: Museo de Arte de Ponce, 1986), 7.

La pintura, por ende, se convirtió en el campo de batalla de la identidad cultural puertorriqueña: aquellos que pintaban fuera de los discursos nacionales sufrían de esta crisis. Para comprobarlo, no hace falta más que ver cómo se refiere a Julio Rosado del Valle: “La crisis de la identidad lleva a Rosado del Valle a regresar a la figura en sus pinturas”<sup>695</sup>. Sin embargo, durante los años en que Rosado del Valle cultivó la abstracción, también continuó haciendo dibujo de carácter figurativo. En 1977 regresó a la figura como tema central en su obra y dijo Benítez: “En el autorretrato, en los dibujos de su Cataño natal, en los colores primarios, se vuelve a encontrar como artista”<sup>696</sup>. Benítez propuso que, durante su etapa abstracta, Rosado del Valle iba como alma sin rumbo, en un tipo de limbo de identidad, mientras que el momento en que regresó a la figura se alivió de esa crisis y volvió a pintar como ‘puertorriqueño’.

En este ensayo, como mencionamos al principio del apartado, se manifestó un énfasis en esos artistas que Traba identificó como los más destacados: Myrna Báez, Luis Hernández Cruz, Francisco Rodón y Antonio Martorell. Además, se presentó el imaginario del artista comprometido, no solo por la temática, sino también con el medio y su factura. Se evidenció en los comentarios que Benítez hizo sobre Francisco Rodón:

La crisis de Rodón se manifiesta en una producción numéricamente muy escasa, en un repintar y rehacer la obra que resulta obsesivo, casi rayano (sic) en la manía. En 13 años de labor pictórica pintó 16 obras, de cuales 4 son del mismo personaje, Jorge Luis Borges. El Luis Muñoz Marín consumió cuatro años de su vida. Los retratos de Rodón más que pertenecer a la historia, habitan un mundo mitológico de figuras/símbolos. Y el artista ha creado su propia mitología en Puerto Rico, expandiéndola a la América Latina. Su largo peregrinaje como pintor itinerante, es un (sic) búsqueda de otras patrias que quizá estén a salvo de la crisis de la identidad<sup>697</sup>.

Los comentarios de Rosado del Valle y Rodón son opuestos. El primero perdió su identidad como pintor puertorriqueño por crear obras abstractas, mientras que el segundo fue exaltado y elevado por su dedicación al medio, al género del retrato y por su cercanía con América Latina.

Similar postura apareció en el caso de Carlos Irizarry, que incluyeron en la muestra con dos pinturas: *La transculturación del puertorriqueño* (1975) e *Infinito Karl Marx*

---

<sup>695</sup> Benítez, *Identidad y crisis en la pintura puertorriqueña*, 7.

<sup>696</sup> Benítez, *Identidad y crisis en la pintura puertorriqueña*, 7. Énfasis de la autora.

<sup>697</sup> Benítez, *Identidad y crisis en la pintura puertorriqueña*, 7.

(1983). Benítez comentó: “El cambio en su obra es sistemático de una nueva actitud por parte de nuestros artistas: *en vez de emular lo que pasa afuera para ‘ponerse al día’*. *Filtran las influencias y las adaptan a su sensibilidad particular*”<sup>698</sup>. Nuevamente, Benítez resaltó la obra figurativa de contenido social e ignoró el trabajo vanguardista de Irizarry. En los comentarios sobre la pieza *Infinito: Karl Marx*,<sup>699</sup> un políptico de dimensiones monumentales en cuya parte inferior repetía el retrato de Marx en cuatro lienzos, con variaciones de marcas, técnicas, colores, y expresión del rostro. Colocó dos espejos perpendiculares al plano de la obra, reiterando el concepto de repetición, que ya había experimentado temprano en la década del setenta.<sup>700</sup> No obstante, este dato no se menciona, ya que, según la autora, la vanguardia es válida únicamente si está al servicio del arte comprometido.

Uno de los retratos de Marx apareció en el catálogo de la muestra, pero no la instalación completa. Para este retrato, Irizarry utilizó como soporte hojas de papeles que contenían una fórmula matemática para crear empleos en Puerto Rico, desarrollada por el propio artista. El rostro de Marx, quedó enmarcado dentro de un cuadrado que, a su vez, está dividido en una retícula. Cada cuadrado de la retícula está trabajado con una técnica de dibujo/pintura diferente, que referencian o recuerdan los dibujos y pinturas pixelados de Chuck Close de finales del setenta y principios de los ochenta.

Por otro lado, cabe destacar que se exhibieron obras vanguardistas de artistas que se han estudiado en esta investigación: Domingo López de Victoria, Luis Hernández Cruz, Julio Micheli y Zilia Sánchez, así como brevísimos comentarios de las obras de Micheli y Hernández Cruz. Sin embargo, la autora se privó de comentar sobre la pieza de Domingo

---

<sup>698</sup> Benítez, *Identidad y crisis en la pintura puertorriqueña*, 7. Énfasis de la autora.

<sup>699</sup> Originalmente presentada en la muestra individual en el Museo de Bellas Artes del ICP, tras su salida de la cárcel. Carlos Irizarry regresó a Puerto Rico el 3 de agosto de 1983, después de haber cumplido 4 años de cárcel. Un poco más de un mes después de su retorno, presentó *Arte, política y números*, del 23 de septiembre al 28 de octubre de 1983. Para más sobre su regreso y la exhibición, consulte a: Maritza Díaz Alcaide, "Pintor Irizarry regresa de pintor," *El Mundo*, 4 de agosto de 1983, 1; Connie Underhill, "Carlos Unbound," *The San Juan Star*, 21 de agosto de 1983, Sunday San Juan Star Magazine, 10-11; Marimar Benítez, "'Arte, Política y Números' de Carlos Irizarry," *El Reportero*, 24 de septiembre de 1983, VIVA, 22; Teresa Tió, "Carlos Irizarry cuatro años después," *El Mundo*, 29 de septiembre de 1983, Diario vivir, 1B; Marimar Benítez, "Los complejos mundos de Carlos Irizarry," *El Reportero*, 15 de octubre de 1983, VIVA, 24; Myrna Rodríguez, "1983: A lively year for art," *The San Juan Star*, 31 de diciembre de 1983, Sunday San Juan Star, 12.

El día de inauguración coincidió con el 115 aniversario del Grito de Lares, una insurrección que pretendía la independencia de Puerto Rico de la corona española.

<sup>700</sup> Consulte las páginas 250 y 305 de este escrito.



López de Victoria que seleccionó para la muestra. La primera alusión al artista fue su inclusión en el *way out group* junto a Luis Hernández Cruz, sin hacer mención a los otros artistas que mencionó Jacobs. Por otro lado, hizo referencia al ensayo de *¿Qué hace el nuevo arte en Puerto Rico?*, catalogando las obras de estos artistas como de difícil comprensión para la escena local de arte subdesarrollada. La segunda vez que mencionó a López de Victoria fue para comentar cuando, según la autora, éste ‘sigue a Rafael Ferrer y emigra a Nueva York’.<sup>701</sup> Benítez omitió que López de Victoria y sus padres se trasladaron a Nueva York en 1959 y que, desde ese entonces, el artista pasaba temporadas entre San Juan y Nueva York, hasta que finalmente se trasladó definitivamente a Estados Unidos a mediados de la década de los ochenta. En la muestra, se exhibió uno de sus lienzos estructurados que presentó originalmente en su exhibición individual en Galería 63 en 1967. Con forma de rombo, esta pieza en esmalte en aerosol sobre de acrílico, apareció en el catálogo de la muestra fechada incorrectamente como del año 1970. En la ficha de la obra, no obstante, Benítez hizo comentarios acertados de la obra desarrollada por López de Victoria, sobre cómo integraba al espectador a su propuesta mediante la utilización de una superficie reflectiva. A Zilia Sánchez, a pesar de que exhibieron su pieza *Lunar 10* (1973), un lienzo redondo con protuberancias en el centro de la composición, no la mencionó en el escrito.<sup>702</sup>

Benítez sí nombró a Rafael Ferrer en dos ocasiones en el texto, a pesar de que no se exhibió obra de él en la muestra. Al principio, lo mencionó dentro de la controversia que surgió de la muestra *2 pintores* del 1961. Así comentaba:

La agresividad y las imágenes de Ferrer y lo espontáneo de sus creaciones, rompía con los moldes más persistentes en la plástica puertorriqueña: el énfasis en la factura. Su adhesión a la vanguardia norteamericana, su desafío, su rebeldía, encuentran un recibimiento hostil y el ambiente restrictivo lo lleva a partir para Estados Unidos en 1967<sup>703</sup>.

Como se discutió en el segundo capítulo, lo más controvertido de la muestra de Villamil y Ferrer fue el contenido ‘erótico’ de sus obras, no la factura de las mismas. Más aún, como

---

<sup>701</sup> Cabe señalar que Ferrer se radicó en la ciudad de Filadelfia, no en Nueva York, a pesar que si presentó su trabajo en varias instituciones museísticas de esa ciudad.

<sup>702</sup> En la página donde incluyen la pieza, contiene una breve biografía de la artista y el comentario: “Las pinturas/esculturas de Sánchez están cargadas de un gran erotismo, logrado por formas sensuales, la nitidez de su factura y la sutileza de sus tonos tenues”, redactado por Haydee Venegas. Nuevamente, el énfasis a la forma y la factura de la obra como característico de la práctica plástica de la Isla.

<sup>703</sup> Benítez, *Identidad y crisis en la pintura puertorriqueña*, 6.

se ha repasado en el mencionado capítulo, Ferrer tuvo un sinnúmero de exhibiciones durante los años que residió en la Isla. Un mercado de arte incipiente, pocos coleccionistas y escasas posibilidades de exhibir fuera de la Isla y fuera de un contexto ‘puertorriqueño’ motivaron el autoexilio de Ferrer. Al culminar el ensayo, Benítez retomó la obra de Ferrer y esta vez lo presentó no como un rebelde, sino como una víctima de la crisis identitaria, que, luego de haber adoptado la vanguardia estadounidense, regresó a la pintura creando imágenes de contexto puertorriqueño y caribeño. Benítez intentó argumentar que el conflicto de identidad se ha convertido en un fenómeno mundial y, que, en la pintura puertorriqueña, donde la identidad ha sido temática central, esa búsqueda de la identidad terminó siendo universal. No obstante, en la pintura puertorriqueña y en la postura que asume Benítez, no cabe la posibilidad de cuestionar ¿qué somos?, sino que, más que todo era una afirmación: somos puertorriqueños. En esta preocupación por una afirmación de la puertorriqueñidad cultural se omitieron la identidad híbrida de los hijos de la diáspora, los afrodescendientes o el feminismo, entre otros.

Dos años más tarde, Benítez contribuyó el ensayo ‘The Special Case of Puerto Rico’, como un capítulo dentro del catálogo de la exhibición *The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States, 1920-1970*, en el que comentó nuevamente sobre la polarización de la comunidad artística ante el desarrollo del arte contemporáneo en Puerto Rico. Por un lado, se dio una escuela regional que exalta la identidad nacional y, por otro, se desarrolló el arte producido con el lenguaje de vanguardias internacionales. Al igual que en el texto de 1986, achacó este conflicto a la condición colonial de la isla vis-a-vis la hegemonía de los Estados Unidos en la década de 1950. En las décadas de los sesenta y los setenta, los artistas puertorriqueños idearon formas de conciliar estas tendencias opuestas, empleando un lenguaje artístico contemporáneo que desafió los estereotipos sobre los latinos radicados en Estados Unidos. Sus obras fueron producto de búsquedas por encontrar una voz auténtica específica y, a la vez, universal. Así, el ensayo de Benítez fue organizado en orden cronológico, comenzando con la producción artística de los años veinte. La autora intentó dar un panorama socio-político-económico de la Isla para analizar cómo estos factores influyeron en la obra plástica.

Ya entrando a la década de los cuarenta, Benítez comentó sobre la diáspora *nuyorican* y sobre el desarrollo artístico de las dos islas, Puerto Rico y Manhattan. Este ‘vaivén’, como lo denomina el antropólogo Jorge Duany, creó tensiones y cuestionó la identidad puertorriqueña promovida por el ICP. El texto de Benítez proporcionó un panorama de ese vaivén, ejemplificado, sobre todo, en las figuras de Ferrer e Irizarry

durante las décadas de los sesenta y setenta. Ferrer se radicó en Filadelfia, pero Irizarry adoptó una vida nómada en continuo movimiento entre San Juan y Nueva York. Pero, en este contacto con ambas costas, la hibridez que Irizarry asumió no fue recibida con brazos abiertos en ninguna de las ciudades, mientras que Ferrer encontró estrellato en la escena internacional.

Según relató la autora, debido a un caso de discriminación en Nueva York, el contraste dramático entre una ciudad y otra le causó a Irizarry un desencanto con la vanguardia y promovió un cambio en su obra.<sup>704</sup> Más aún, Benítez propuso que la escasez de apoyo de un mercado de arte en Puerto Rico contribuyó al alejamiento de Irizarry de la estética vanguardista. No obstante, no comentó sobre las polémicas mundiales, la guerra de Vietnam, la hambruna de Biafra, entre otros asuntos internacionales y locales que motivaron el cambio en la obra de Irizarry. En la mayoría de los textos de Benítez, no se hace mención de las obras pop de Irizarry, sino que salta directamente al 1975 y a su obra *La transculturación del puertorriqueño*, que sí encaja con la postura de arte como afirmación de la identidad puertorriqueña.

En este ensayo, no obstante, comentó sobre la pintura, *Biafra* (1970) como punto de partida para su obra política. Benítez expuso:

His mural *Biafra*, executed for the College of Agriculture and Mechanical Arts of the University of Puerto Rico, was the basis for later photo silk-screens. He used reticulation and line screening to refer to mechanical reproduction process and to the relation between original and copy. From this new beginning, Irizarry went on to pursue a career in both painting and graphics, emphasizing art with a political message<sup>705</sup>.

---

<sup>704</sup> En el 1969, regresó a Nueva York y abrió una galería, Puerto Rican Art, especializada en arte de Puerto Rico, pero fue víctima del racismo rampante de la ciudad en contra de los puertorriqueños. Un agente de bienes raíces le escribió una carta a Irizarry solicitando la remoción de las palabras 'Puerto Rican' del letrero. Irizarry presentó el caso frente la División Estatal Sobre Derechos Humanos de Nueva York, donde, concluida la vista preliminar, encontraron causa probable para censura por discriminación. Consulte a: "Pide eliminar 'Puerto Rico' de galería arte," *El Mundo*, 28 de marzo de 1969, n.p; Jerónimo Berenguer, "Boricuas repudian acto discrimen," 28 de marzo de *El Mundo* 1969, 11D; Antonio Molina, "Arte Boricua en Nueva York," *El Mundo*, 29 de marzo de 1969, n.p; Jerónimo Berenguer, "Galería PR continuará exhibición," *El Mundo*, 29 de marzo de 1969, 11A; Jerónimo Berenguer, "Continúa caso galería arte boricua," *El Mundo*, 1 de abril de 1969, n.p; Jerónimo Berenguer, "Museo mantendrá nombre P.R.," *El Mundo*, 2 de abril de 1969, 15.

<sup>705</sup> Benítez, "The Special Case of Puerto Rico," 96.

Es meritorio recordarle al lector, que la pieza *Biafra* se exhibió originalmente en el Museo de Bellas Artes del ICP, la exhibición luego viajó al Recinto Universitario de Mayagüez, UPR. El rector Arrarás decidió adquirir la pieza para que formara parte de la colección. Se exhibió por muchos años en la Biblioteca General del recinto. En 2015, bajo la supervisión de Irizarry, la pieza se retocó, ya que, por tantos años bajo iluminación constante, los pigmentos perdieron su saturación. Hoy día se alberga en el Museo de Arte y Senado Académico (MuSA) del RUM.

Este párrafo alegaba que Irizarry incursionó en la pintura y gráfica a finales de la década de los sesenta, cuando, en realidad, eran medios que trabajaba desde sus comienzos como artista plástico. Sin embargo, la ausencia de una descripción de la obra, la apropiación de fotografías y anuncios publicados en *Life Magazine*, censuraban la estética pop-vanguardista que trabajó Irizarry.

Benítez atribuyó el desencanto de la vanguardia a la debilidad del mercado en Puerto Rico, dato que le agradeció a Traba por haber destapado. No obstante, como se discutió en el tercer capítulo, fue Jay Jacobs, en 1967, el que pintó un cuadro inhóspito de la escena del arte, instituciones y mercado en Puerto Rico. Merece la pena destacar, que Benítez no hizo alusiones al texto de Jacobs en este ensayo, enfatizando la postura de Traba sobre la de cualquier otro crítico.

En el caso de Rafael Ferrer, se presentaron los mismos comentarios que expresó en el ensayo de 1985, en ocasiones con citas exactas traducidas al inglés. Comenzó con el escándalo que produjo la exhibición del 1961, junto a Rafael ‘Chefo’ (sic) Villamil. Nuevamente, se privó de hacer de comentarios sobre la obra de Villamil, indicando que la respuesta del público fue exclusivamente a la obra de Ferrer. Explicó, además, que la espontaneidad y agresividad de la obra de Ferrer contradecían el énfasis en la ejecución cuidadosa. Añadió el contenido sexual de las obras y los piquetes que surgieron debido al contenido supuestamente erótico.

En esta versión del ensayo, Benítez incorporó unos breves comentarios acerca de la exhibición del 1964 de Ferrer en la UPR. Aquí retomó la postura de la falta de ejecución cuidadosa, separándose de la tradición que había prevalecido en la plástica puertorriqueña desde la época de Campeche.<sup>706</sup> Nuevamente describió a Ferrer como la nota discordante en la escena de arte en Puerto Rico, navegando las aguas de la vanguardia en soledad, únicamente con el apoyo de la UPRRP y RUM donde, junto a Morris, desarrolló “*environmental sculptures*”<sup>707</sup>. No obstante, como se discutió en el segundo capítulo de esta tesis, y como el mismo Ferrer comentó en su autobiografía publicada en 1973, “I asked for a grant from Alegría and the Institute of Puerto Rican Culture and he, I believe, felt quite relieved when instead of giving me a public commission, he could get rid of me

---

<sup>706</sup> Benítez, "The Special Case of Puerto Rico," 93.

<sup>707</sup> Benítez, "The Special Case of Puerto Rico," 94.

for \$150 per month for two years”<sup>708</sup>. Ferrer se fue de la Isla por los enfrentamientos con el público y por la falta de estímulo.

La autora retomó la figura de Ferrer en la sección de artistas en Estados Unidos. Se dedicó a describir las acciones y piezas efímeras que produjo Ferrer a partir de 1968 en Nueva York y Filadelfia. Lo exaltó como una figura de vanguardia dentro del *mainstream* neoyorkino, y como uno de los iniciadores del arte procesal y el *body art*. Sin embargo, otros artistas puertorriqueños, como Domingo López, aparentemente sufrieron discriminación en la escena de arte conceptual neoyorkina ya que, a pesar de tener estrechas relaciones con sus homólogos en la Gran Manzana, nunca fueron incluidos en muestras con artistas estadounidenses. Terminó el ensayo con el mismo comentario de búsqueda identitaria como un fenómeno universal.

En ninguno de los ensayos de Benítez se mencionó la muestra de instalaciones de 1973 o cualquier otra exhibición de arte vanguardista que hemos discutido en esta tesis. Ella presentó la vanguardia como un fenómeno que sucedió de manera aislada, separado de la escena de arte local y trabajado por un grupo pequeño de artistas. Pero, lo que hemos demostrado con esta investigación es que nuevas generaciones de artistas, a partir de mediados de sesenta, comenzaron a explorar con nuevos estilos, materiales y conceptos.

Diez años después de su aportación a la exhibición del Museo del Bronx, Benítez aportó otra versión del ensayo al libro *Puerto Rico: Arte e Identidad*, que suscitó la crítica de parte del profesor y crítico de arte Nelson Rivera. Una lectura suspicaz del escrito de Benítez *El arte de Puerto Rico en las décadas del sesenta y setenta* reveló que, nuevamente, la autora utilizó sus ensayos previos como guion para este nuevo escrito, extrayendo extensas secciones de los anteriores textos para crearlo. En ocasiones, incluyó algún dato adicional, pero, en esencia, son los mismos escritos. Por eso, en vez de repasar las posturas de Benítez en este ensayo, se decidió discutir las reacciones de Rivera al texto de Benítez.

Previo a la crítica de Rivera, deben mencionarse unos puntos aclaratorios sobre la publicación *Puerto Rico: Arte e Identidad*, la primera publicación no enciclopédica redactada por puertorriqueños. Hasta 1998, la historiografía de arte y textos críticos en Puerto Rico estuvieron a cargo de personas extranjeras que visitaban la Isla por un corto periodo de tiempo que fluctuaba entre dos semanas y tres años. La única voz local aparece

---

<sup>708</sup> Ferrer, *Autobiography*, 51.

en alguno de los rotativos de la Isla -particularmente *The San Juan Star*- o en cortos ensayos de comisaría en catálogos de exhibiciones antológicas.<sup>709</sup> El libro lo editó la Hermandad de Artistas Gráficos de Puerto Rico (HAGPR). La Hermandad se fundó en 1981, como acto de resistencia a la debacle cultural que aconteció por las implicaciones de las ‘leyes culturales’ del gobierno de Romero Barceló. La HAGPR se organizó como una corporación sin ánimo de lucro con el objetivo de proteger, promover, crear y desarrollar las artes gráficas en Puerto Rico, al igual que defender los intereses de los artistas gráficos y plásticos de la Isla. Una de sus primeras actividades fue la organización de la Sala Gráfica Puertorriqueña, en saludo de la 5ta Bienal de San Juan, y, pensada como una protesta nacional en contra de la dirección del ICP del momento. En las décadas de los ochenta y noventa, la Hermandad continuó desarrollando exhibiciones que fomentaban la gráfica y, en ocasiones, la pintura puertorriqueña en diversas salas de exhibición en la zona metropolitana. Igualmente, aportaron fondos para becas y apoyo investigativo y de comisaría para exhibiciones, proyectos de restauración y documentales.

En 1998, gracias a fondos económicos otorgados por el Rockefeller Foundation, la Fundación Puertorriqueña para las Artes y el Fondo Nacional para el Financiamiento del Quehacer Cultural, entre otros, publicaron el primer texto de arte puertorriqueño, escrito por puertorriqueños, *Puerto Rico: Arte e Identidad*, editado por los artistas José Antonio Torres Martinó y Myrna Báez. La figura de Torres Martinó como editor marcó la línea definitoria sobre el contenido de los ensayos, ya que, como miembro fundador del CAP en 1950, impulsó una predisposición al arte figurativo como equivalente al arte nacional.<sup>710</sup> Originalmente concebida como “un complemento necesario de un filme documental homónimo sobre arte puertorriqueño que se basaría en una exploración de aquellas propuestas de nuestra plástica caracterizables como afirmativas de la personalidad

---

<sup>709</sup> Bajo la época de estudio *El Mundo* contrató al cubano Antonio Molina, las críticas de *Urbe* las redactó el arquitecto panameño Pérez Chanis, *El Nuevo Día* contrató a el cubano Samuel B. Cherson a finales de los setenta. Traba y Jacobs tuvieron visitas cortas a la Isla, Pérez Lizano y Gaya Nuño son españoles. Las aportaciones de críticos puertorriqueños comenzaron en la década del ochenta.

<sup>710</sup> Consulte las páginas 25-26 de este escrito.



puertorriqueña”<sup>711</sup>, finalizó siendo una compilación de ensayos bilingües por diversos autores organizados de manera cronológica o por medio artístico.<sup>712</sup>

El catedrático de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Humacao y crítico de arte, Nelson Rivera, redactó, a principios de la década del noventa, unos ensayos que reflexionaban sobre la resistencia hacia la abstracción y la estética nacional. En 1999 escribió un comentario crítico a *Puerto Rico: Arte e identidad*, en el cual examinaba la postura que permeaba en el texto de HAGPR sobre la figuración como equivalente a la conciencia nacional vis-a-vis la abstracción correspondiente a una enajenación nacional. Ambos ensayos permanecieron inéditos hasta el 2009.

Nelson Rivera publicó los ensayos *Puerto Rico: Arte abstracto e identidad nacional* y *La abstracción y las estéticas nacionales: El conflicto entre el arte puertorriqueño y el arte estadounidense* en su libro *Con urgencia: escritos sobre arte puertorriqueño contemporáneo*, una recopilación de ensayos, conferencias, escritos inéditos, donde comentó sobre esta omisión y, en ocasiones desinformación, de los autores de los libros a analizar. Rivera comentó detalladamente sobre el capítulo *El arte en Puerto Rico en las décadas del sesenta y setenta* de la autoría de la historiadora de arte Marimar Benítez. Rivera analizó cómo el artículo de Benítez retomó la postura de que el arte con conciencia nacional es equivalente al arte figurativo, postura que lleva arrastrando la historia del arte desde la figura de Oller. Según Rivera, Benítez estableció, además, que la abstracción entonces se consideró como enajenación nacional.<sup>713</sup> La crítica de Rivera hacia Benítez se basó sustancialmente en la desinformación de parte de la autora sobre la abstracción, su desarrollo y su clasificación.

Los escritos de Rivera compartieron visiones similares, por eso, para este estudio nos enfocaremos primordialmente en ensayo *Puerto Rico: Arte abstracto e identidad nacional*. En veinte páginas, Rivera articuló una reflexión alternativa sobre la producción plástica de las décadas de los sesenta y setenta. A lo largo del ensayo, Rivera identificó las

---

<sup>711</sup> Hermandad de Artistas Gráficos de Puerto Rico, "Prólogo," en *Puerto Rico: Arte e Identidad*, ed. Hermandad de Artistas Gráficos de Puerto Rico (San Juan: La Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1998), 7.

<sup>712</sup> La publicación incluyó una docena de ensayos sobre arte de la autoría de: René Taylor, Osiris Delgado, José Antonio Torres Martín, Teodoro Vidal, Marimar Benítez, Teresa Tio, José David Miranda, Dwight García y Susana Torruellas Leval. La historiadora Silvia Álvarez Curbelo proveyó ensayos que intercalaban notas sobre la historia de Puerto Rico.

<sup>713</sup> Rivera, Nelson. pag. 31-32.

contradicciones conceptuales que se han dado por sentadas en las discusiones sobre el arte en Puerto Rico. En el artículo, Rivera examinó las estrategias empleadas por Benítez para reafirmar la tesis de que:

el arte figurativo es el arte que puede dar cuenta de los problemas de 'identidad nacional' puertorriqueña y que la abstracción y el arte de las 'vanguardias' es incapaz de trabajar con ese asunto. Es por ende que se mencionan artistas de una y otra forma artística, se privilegia a que aquellos que hacen arte figurativo. Además, se omiten aquellos que no pueden ser absorbidos por las tesis que el escrito propone<sup>714</sup>.

Primero, Rivera alertó al lector sobre las definiciones y concepciones del término 'expresionismo abstracto' utilizado por Benítez en su ensayo, quien lo caracterizó como un arte que aspira ser de carácter universal con preocupaciones estrictamente formales. Principalmente, Rivera argumentó que Benítez utilizó esa definición del expresionismo abstracto en el momento de referirse a otras modalidades abstractas. Para aclarar la confusión de terminologías, Rivera hizo referencia a la génesis de la abstracción en Europa, señalando de esta manera, el error de Benítez de identificar el arte abstracto como proveniente de Estados Unidos. Según Rivera, Benítez simplificó las preocupaciones de los artistas abstractos y desmereció las aportaciones que surgieron en la década del cuarenta y cincuenta en Latinoamérica (como las del Grupo Madi), Japón, y diversos países europeos. Rivera respondió al comentario del arte abstracto como enajenado social y políticamente, cuando mencionó el trabajo de Popova, Rodchenko, El Lissitzky, Motherwell y Reinhardt como respuestas a propuestas sociales o periodos de agitación política. Rivera explicó:

Al tomar como base una serie de tergiversaciones de la historia, puede entonces sustentarse la tesis de que cualquier artista puertorriqueño que se dedica por la abstracción sucumbe a una estética estadounidense, y ello lo convierte, a su vez, su obra en una obra anti-puertorriqueña, indiferente al llamado 'conflicto de la identidad nacional'. Esta tesis es insostenible, por estar fundamentada en lo que es otra cosa que una contundente falsificación de la historia del arte occidental y puertorriqueño<sup>715</sup>.

Rivera propuso revisar la utilización del término 'foráneo' por varios de los autores del libro, término que, en múltiples ocasiones en el texto, se utilizaba como sinónimo de la abstracción y, por ende, sinónimo de estadounidense. No obstante, ese término no se

---

<sup>714</sup> Rivera, "Puerto Rico: Arte abstracto e identidad nacional," 31.

<sup>715</sup> Rivera, "Puerto Rico: Arte abstracto e identidad nacional," 34.

aplicaba a la obra de Campeche y el rococó, Oller y el realismo e impresionismo, incluso la Generación del 50 y el muralismo mexicano. Ya que ningún artista está exento de influencias foráneas, Rivera propuso que, si se exigen purismos nacionales, solo aquellos que siguen la estética de la cultura igneri son artistas genuinamente puertorriqueños.

Rivera criticaba además el lenguaje minimizante y los juicios peyorativos que se utilizaban para describir la obra de los artistas vanguardistas o experimentales: “En una especie de ‘el bien vs. el mal’, Nueva York y el Whitney se convierten en el infierno al que podrían sucumbir los —¿dóciles? artistas isleños, y toda vanguardia una ‘moda’ pasajera, irrelevante, enajenante: *entartete Kunst*<sup>716</sup>”. El término ‘moda’ también fue cuestionado por Rivera, ya que el arte pop, arte op, arte cinético, *color field*, *hard-edge*, *process art*, *body art*, *arte povera*, arte conceptual o arte minimalista, entre otros, de los mencionados por Benítez, no son simplemente modas, sino movimientos artísticos con una larga trayectoria.

El autor argumentó que, debido a que la historia del arte puertorriqueño es desconocida hasta por los mismos especialistas, la que sí conocemos se ha dedicado a censurar artistas cuando no se alineaban con la tesis de producción nacional. Rivera puso sobre la mesa el surgimiento de la censura cuando expuso:

Se tergiversa la historia del arte y se ignora intencionalmente el trabajo crítico de escritores, tanto puertorriqueños como extranjeros, que prestan tesis contrarias a las aceptables por un grupo particular; hay que hablar aquí de censura cuando a la hora de presentar exposiciones antológicas la selección se carga hacia el lado de la figuración en detrimento de la abstracción y experimentación. La censura en el arte puertorriqueño se ha manifestado de varias maneras, pero me parece que la más efectiva ha sido la de acusar a los artistas experimentales de estar enajenados de su realidad socio-política y de entregarse a supuestas ‘estéticas estadounidenses’. Más impactante aún ha sido la apropiación de teorías esbozadas por observadores extranjeros y aplicadas sin necesario espíritu crítico a la producción nacional. Tal es el caso de la conocida teoría del ‘arte de la resistencia’ de la escritora colombiana (sic) Marta Traba<sup>717</sup>.

Como se ha mencionado en el quinto capítulo, Traba equiparaba la maestría técnica de los medios de dibujo, gráfica y pintura a un supuesto arte de resistencia que aguantaba los embates del imperio estadounidense provenientes del *establishment* de Nueva York. La aplicación de esta tesis, sin su debido análisis crítico, conllevó una reproducción de sus ideas por sus discípulas y seguidores que continúa hasta hoy día.

---

<sup>716</sup> Rivera, "Puerto Rico: Arte abstracto e identidad nacional," 34.

<sup>717</sup> Rivera, "Puerto Rico: Arte abstracto e identidad nacional," 37.

Por otro lado, Rivera concluyó que el rechazo a la experimentación está basado en la idea paternalista y clasista de que se debe producir un arte que el pueblo comprenda y que el ‘pueblo sea respetado a pesar de su ignorancia estética’. Esta postura se remonta a los talleres de la DivEdCo, donde se producían carteles educativos para una sociedad analfabeta. La propuesta de educar con arte se trasladaba al CAP y se convirtió en un motor de la Generación del 50 y sus discípulos directos. Rivera comentó en otro ensayo relacionado al texto de *Arte e Identidad*:

El artista culto define así los valores nacionales para los demás, y hasta reclama la autoridad de personificar esos valores nacionales en sus formas más puras al haberlos tomado de las fuentes primarias de la cultura popular. Esta postura explica un arte accesible destinado a un público pensado como deficiente o inculto, una postura que, sin lugar a dudas, es paternalista e intrínsecamente burguesa [...] No sorprende entonces que el problema de definir la identidad nacional haya sido asumido por miembros de la burguesía nacional, con la necesidad de definir aquellos valores que los desasocien de los colonizadores<sup>718</sup>.

No obstante, a pesar de abogar por la vanguardia y condenar la censura, Rivera padecía del mismo síntoma que predicaba: el desconocimiento de la historia del arte. La única referencia a la vanguardia de los sesenta y setenta es la exhibición de esculturas de Ferrer en 1961. De ahí pasó a discutir el trabajo que Antonio Navia presentó en 1985, omitiendo o censurando un casi un cuarto de siglo de producción artística.

El último ensayo de Benítez fue *Neurotic Imperative: Contemporary Art from Puerto Rico*, en el cual la historiadora narró la producción artística de artistas puertorriqueños a partir de la década de los setenta, comentando sobre artistas que vivían o se educaron fuera de la Isla. Tal vez fue pensado como una continuación del texto discutido anteriormente, ya que comenzó justo en la década del setenta, donde terminó *The Special Case of Puerto Rico*. En esta ocasión la autora tomó la decisión de dividir el ensayo según los medios artísticos: pintura, escultura e instalación. Benítez empezó su artículo comentando la evidente seducción de la escena de arte neoyorkina y el *establishment* para todo tipo de artistas. No obstante, a los artistas puertorriqueños “the ascendancy of U.S. art posed a very real dilemma, a seemingly insurmountable conflict between the glamour of the metropolis and the social significance visual artists attained as creators of Puerto Rican national identity *vis-a-vis* assimilation into US culture<sup>719</sup>”. De

---

<sup>718</sup> Rivera, "La abstracción y las estéticas nacionales: El conflicto entre el arte puertorriqueño y el arte estadounidense," 22.

<sup>719</sup> Marimar Benítez, "Neurotic Imperatives: Contemporary Art from Puerto Rico," *Art Journal* (winter 1998): 75.

nuevo enfatizó la crisis identitaria como motor de la creación puertorriqueña. La autora procuró mostrar cómo vivir en una colonia produce a un artista que sufre de un imperativo neurótico, que le permite imitar o repudiar tendencias artísticas mundiales, además de nunca caer en la réplica. En la introducción discutió la condición colonial de Puerto Rico e hizo énfasis en la presencia marcada de los Estados Unidos en la Isla. Según Benítez, los argumentos de los partidos políticos en busca de la estadidad y la independencia crearon una consciencia colectiva polarizada que se manifestó en las artes visuales que surgieron en la década de los setenta.

La sección sobre la pintura empezó con la declaración de que el expresionismo abstracto era favorecido sobre el *hard-edge*, el minimalismo o el *color field*, en Puerto Rico durante las décadas de los setenta y ochenta. Después de ofrecer una lista de los artistas abstractos de la época, la historiadora mencionó a Irizarry, en particular su trabajo abstracto con neón y plexiglás. Citó a Traba y su postura de no valorar el arte que trabajaba Irizarry en ese momento, porque imitaba las tendencias del arte estadounidense. No es hasta que mencionó las obras *Biafra* (1970) y *La transculturación del puertorriqueño* (1975), ambas con elementos figurativos cargadas de contenido social crítico, cuando Benítez defiende a Irizarry y la utilización de las vanguardias de la Escuela de Nueva York: “Irizarry, who had been raised in New York, felt free to use avant-garde idioms in defense of the Island<sup>720</sup>”. Benítez dio a entender que Irizarry no fue seducido por el arte de Nueva York, ya que él se crio allá y esas fueron sus primeras referencias, dato que no compartió en otros ensayos. Mas aun, en esta frase la autora dejó claro que es el compromiso social y político de Irizarry lo que hace que destaque su obra, no necesariamente sus inquietudes teóricas y formales. Al discutir la acción de 1979, Benítez expuso:

In 1979 Irizarry was tried, found guilty, and condemned to jail for a work he staged in New York. He handed out leaflets saying he was going to bomb a flight in protest of the colonial status in Puerto Rico. The judge did not believe his defense that he was an artist and was staging a work of conceptual art. Irizarry’s personal saga dramatizes the relationship of Puerto Rican artists to the ‘mainstream’ and the problematics of adopting conceptual strategies, so current at the time, for a politicized nonwhite artist<sup>721</sup>.

La autora recurrió nuevamente a la circunstancia puertorriqueña y estableció la distinción entre un artista blanco politizado y la problemática en que se encuentra el artista

---

<sup>720</sup> Benítez, "Neutrotic Imperatives: Contemporary Art from Puerto Rico," 77.

<sup>721</sup> Benítez, "Neutrotic Imperatives: Contemporary Art from Puerto Rico," 77.

puertorriqueño que adopta estrategias conceptuales. No obstante, no consideró que, a raíz de la revolución cubana, hubo un incremento en los secuestros aéreos en los que atracadores demandaban que el piloto cambiara el curso de vuelo y aterrizara en el aeropuerto José Martí en La Habana. Más aún, se dieron casos de secuestros de aviones en diferentes partes del mundo, incluyendo Israel, Palestina, Egipto y Estados Unidos, entre otros. Para el 1971, mil doscientos *marshalls*, equipados con escopetas, volaban en distintos vuelos, con órdenes estrictas de disparar y matar al atacante. Benítez no mencionó ningún otro artista vanguardista de la década del setenta en este ensayo. Contrario a otros textos, y quizás el más indicado para mencionarlo, Rafael Ferrer no se incluyó en ninguna de las tres secciones. Es un dato extremadamente curioso, ya que Ferrer destacó en los setenta por su trabajo de instalación y su retorno a la pintura en los ochenta. Nuevamente, la vanguardia cae víctima de la censura por no cuadrar con la postura de identidad nacional.

A pesar de que Benítez ha sido la historiadora de arte que más ha mencionado obras vanguardistas, sus escritos vacilan y aparentan estar faltos de investigación certera. En varias ocasiones, fechó erróneamente obras o exhibiciones, como la de López de Victoria en la exhibición del MAP o la obra de plexiglás y neón de Irizarry, en el recién discutido artículo. Segundo, en el escrito *El caso Irizarry* (1985) acreditó a Traba la autoría intelectual del *way-out group*: “Al discutir la obra de Carlos Irizarry en su importante monografía *Propuesta polémica sobre arte puertorriqueño* (1971) Marta Traba lo coloca dentro del grupo de artistas *way out* junto con Domingo López y Rafael Ferrer<sup>722</sup>”. Esta atribución es inadecuada ya que el autor intelectual de este grupo es el estadounidense Jay Jacobs en un artículo que se publicó casi cuatro años antes que el libro de Traba. Por otro lado, se hace visible la falta de investigación rigurosa en detalle de las acciones y cómo, en cada artículo que menciona las mismas, la autora cambia de un tono recalcitrante en contra de las vanguardias a una aceptación de su uso debido a la crianza de Irizarry en Estados Unidos. El interés de validar la vanguardia únicamente cuando hace comentarios socio-políticos reafirma la postura promovida por la Generación del 50, la de producir un ‘arte accesible para el pueblo’. A pesar de que es una preocupación válida para esta generación, a la larga produce un estancamiento tanto creativo, como crítico.

---

<sup>722</sup> Benítez, "Arte y política: El caso de Carlos Irizarry," 87.



### 7.2.2 La vanguardia al margen: textos historiográficos en los ochenta

En 1980 llegó a Puerto Rico el historiador aragonés Manuel Pérez Lizano, quien se incorporó a la facultad de la Universidad Central de Bayamón. Durante su primera estadía en la Isla (1980-1983), Pérez Lizano redactó el manuscrito para el libro que narraba la historia de arte contemporáneo en Puerto Rico. El libro, publicado en 1985, y titulado *Arte contemporáneo de Puerto Rico 1950-1983: cerámica, escultura, pintura*, ofrecía un resumen histórico de la situación política, social y cultural que impulsó el arte contemporáneo en la Isla. Es una publicación con un formato extraño y un uso excesivo de citas extensas. Se lee más bien como un listado de artistas, no tanto como un texto que intenta crear una historiografía coherente del arte. Tal vez para crear un mayor sentido de coherencia dentro del escrito, el autor dividió el escrito en tres segmentos: cerámica, escultura y pintura.<sup>723</sup> Según el propio autor, el criterio de selección de los 61 artistas que incluyó en el libro: “[...] de aquellos que me llamaron la atención por su personalidad, nunca sobre su categoría artística, que se supone por el simple hecho de estar presentes”<sup>724</sup>. El criterio empleado por Pérez Lizano no quedó del nada claro.

A pesar de que en el momento en que Pérez Lizano publicó el libro la cerámica artística era un medio relativamente joven en la Isla, con apenas diez años, el autor dedicó su primer capítulo a esta tendencia. Pese a que los artistas que practicaban la cerámica no se relacionaron con el movimiento vanguardista, se harán unos apuntes breves sobre lo comentado por el autor. En la sección donde ofrecía los rasgos evolutivos, Pérez Lizano comentó: “Conviene aclarar que de los artistas incluidos [...] no son puertorriqueños de nacimiento, pero sí de adopción por el largo número de años que llevan viviendo en Puerto Rico y por haberse iniciado en este país con la cerámica como medio de expresión”<sup>725</sup>. La inclusión de la cerámica artística es particular, al ser un medio relativamente joven en la escena de arte de Puerto Rico, en vez de empezar por la gráfica, que tuvo un momento de

---

<sup>723</sup> En década del setenta hubo un auge en la producción de cerámica artística, gracias la fundación del Estudio Caparra de Jaime Suárez y su madre Maribel Toro. Consulte a: José David Miranda, "Breves apuntes sobre el desarrollo de la cerámica artística en Puerto Rico," en *Puerto Rico: Arte e identidad*, ed. Hermandad de Artistas Gráficos de Puerto Rico (San Juan: La Editorial Universidad de Puerto Rico, 1998), 287-314. A pesar de que la cerámica es una tendencia escultórica, la decisión por separarla del segmento de escultura se repitió en *Puerto Rico: Arte e identidad* de 1998.

<sup>724</sup> Manuel Pérez Lizano, *Arte con mi tiempo, 1937-2007* (Zaragoza: Estudio Camaleón, 2007), 122.

<sup>725</sup> Manuel Pérez Lizano, *Arte contemporáneo de Puerto Rico 1950-1983: cerámica, escultura, pintura* (Bayamón, PR: Ediciones Cruz Ansata, 1985), 30.

efervescencia en los cincuenta y en los setenta, con la DivEdCo, el Taller ICP y la Bienal (SJ) por la cual Puerto Rico se ha distinguido a nivel internacional.

Pérez Lizano comenzó el capítulo de escultura con unos datos circunstanciales del desarrollo -o la escasez de desarrollo- de la escultura en Puerto Rico: las aportaciones de las culturas nativas, la española y la africana. Identificó la génesis de la escultura puertorriqueña moderna con la llegada, en 1940, de dos artistas foráneos: el estadounidense George Warrek en 1933 y el escultor español Francisco Vázquez Díaz, “Compostela”. A pesar de que tanto la UPR como el ICP formaban escultores, el desarrollo del medio fue escaso debido a los altos costos de producción y venta y la ausencia de programas de arte público o privado. Dividió el capítulo en dos secciones, la escultura abstracta y la figurativa. Bajo el subtítulo *De lo geométrico al expresionismo matizado*, el autor compartió información biográfica y la evolución de las preocupaciones estéticas de seis artistas.<sup>726</sup> Decidió extender considerablemente la discusión de las obras de López Dirube y Hernández Cruz, destacando, principalmente, el interés por la exploración de materiales, el dominio técnico y el pulido/acabado. No fue así la discusión de Rafael Ferrer, a quien le dedicó apenas dos párrafos. En el primer párrafo situó a Ferrer dentro de las vanguardias estadounidenses, citando a otros críticos como Enrique García Herraiz y Dore Ashton. Sobre la inclusión de Ferrer dentro del libro *American Art Since 1945* de Ashton, el autor comentó:

Estos datos, pero sobre todo que aparezca en un libro sobre arte norteamericano, crea serias dudas acerca de si es un artista puertorriqueño, y aquí no hacemos ninguna alusión a nacionalismos independentistas, pero es evidente, por las especiales características de Puerto Rico, que Myrna Báez, Carlos Raquel Rivera, Francisco Rodón, Julio Rosado del Valle, Rafael López del Campo, Rafael Rivera Rosa, Carmelo Sobrino, Luis Hernández Cruz y muchas más, *nunca tolerarían ser incluidos en un libro como artistas norteamericanos*<sup>727</sup>.

Como se discutió en el segundo capítulo de esta tesis, Ferrer se fue de la Isla a Filadelfia a finales de la década de los setenta. Su decisión de trasladarse fuera de la Isla le permitió tener acceso a otros mercados y otras oportunidades, lo que desató una exitosa y prolífica

---

<sup>726</sup> Estos son: Rolando López Dirube, Luis Hernández Cruz, John Balossi, George Warrek, Pablo Rubio y Rafael Ferrer. En la sección de imágenes se incluyeron: una obra de la década del cincuenta; dos del sesenta; una del setenta; doce del ochenta y dos sin fecha. Curiosamente, una de las que no tiene fecha es la de Rafael Ferrer, titulada *San Sebastián* de la colección del ICP. En el segmento de escultura figurativa, las estadísticas son las siguientes: ninguna de la década del cincuenta; cuatro de la década del sesenta; una del setenta, una del ochenta y una sin fecha.

<sup>727</sup> Pérez Lizano, *Arte contemporáneo de Puerto Rico 1950-1983: cerámica, escultura, pintura*, 79-80. Énfasis de la autora.

carrera internacional. En una carta que le escribió a Marimar Benítez, Ferrer mencionó la relación particular que tiene con la Isla:

Como tú sabes la posición mía dentro del mundo del arte en la isla es algo confusa, entre otras cosas. A la burocracia cultural desde los sesenta hasta el presente, y comenzando con Ricardo Alegria y luego con sus sucesores se le ha hecho conveniente 'no bregar' conmigo. O sea Ferrer no existe. Mis compañeros, envueltos en la implacable canibalismo socio-cultural-político no se han distinguido [sic] por su generosidad, mas bien se les ha hecho la situación muy conveniente en seguir el tumbao de la burocracia. Ferrer no existe. [...] El yo enviarte un cuadro reciente mío para aparecer en dicha muestra, en mi opinión, sería un acto de generosidad de mi parte que rayaría en un masoquismo que simplemente no figura entre mis cualidades. ¿Con esta u otra participación similar, borraría yo todos los años de angustia y dificultad que han caracterizado mi relación con el mundo de arte de nuestra isla? No lo creo. Sencillamente sería algo como el que se vira hacia atrás en una fila que fila veinte años y dice 'a Dios mira quien está ahí...' Por el presente Ferrer no existe. Mientras tanto yo seguire mi rumbo y mi exilio. [...] <sup>728</sup>.

La relación particular entre Ferrer y la escena de arte en la Isla continúa hasta hoy día. El poco contacto que tiene el artista con historiadores o críticos hace que su obra se estudie únicamente desde los debates que se dieron a principio de la década de los sesenta. Así le sucedió con Pérez Lizano, que lo único que pudo comentar de la obra de Ferrer es que presentaba dos tendencias: los metales soldados como expresionismo abstracto, mientras que las obras que produjo para el Recinto de Mayagüez, UPR las describió como abstracción geométrica lírica.

El tercer capítulo del libro lo dedicó a la pintura, nuevamente segmentado entre la abstracción y la figuración. Es particularmente esta sección la que se tornó más confusa, ya que encajonó artistas dentro de una tendencia dejándose llevar por el trabajo que hacían en el momento de la elaboración del texto. Por ejemplo, en el segmento de abstracción, titulado *Del 'rabioso' expresionismo a la moderación*, mencionó solamente a una artista abstracta de la Generación del 50, Olga Albizu.<sup>729</sup> Pérez Lizano decidió incluir a Rosado del Valle, uno de los más destacados artistas abstractos, en la sección figurativa. Cabe mencionar que la mayoría de las obras de Rosado del Valle son del tipo de abstracción que alude al mundo real, animales, humanos y objetos. El no definir categóricamente qué es lo

---

<sup>728</sup> Rafael Ferrer, Carta a Marimar Benítez, 31 de agosto de 1983, Museo del Barrio, Museo del Barrio Archives.

<sup>729</sup> En esta sección incluyó a Luis Hernández Cruz, Julio Suárez, Wilfredo Chiesa, Raúl Zayas López y José Bonilla Ryan.

que el autor entendía como figuración / abstracción produjo estos momentos de contradicción o confusión.

En el segundo segmento de abstracción, titulado *Girando con los abstractos geométricos*, nuevamente reincidió en catalogar a los artistas a partir de la obra que estaban haciendo en el momento, sin tener en consideración la evolución plástica de cada uno.<sup>730</sup> Aquí muy bien pudo haber discutido la obra de Luis Hernández Cruz, Julio Suárez y Wilfredo Chiesa, quienes exploraron la geometría en la década del setenta, pero los incluyó dentro del expresionismo moderado de la sección anterior. Por otro lado, la sección de imágenes que acompañan el texto es igualmente confusa y hasta problemática. Excepto en el caso de José Bonilla Ryan, Antonio Navia, Elí Barreto y Paul Camacho, la selección de obras que se incluyeron como apéndices fueron creadas entre 1980-1982, dos años antes de que el autor comenzara a redactar el manuscrito. Por ende, se percibe que hay un gran vacío en la producción de los cincuenta, sesenta y setenta en la pintura puertorriqueña.<sup>731</sup> Por otro lado, incluyó fotos de instalaciones multimedia de Navia de finales de la década de los setenta, sin mencionarlas en el escrito.

Parece que el autor no tomó en consideración las propuestas conceptuales de los artistas y basó su juicio, mayormente, en elementos formales de la plástica. El caso más evidente fue el de Domingo López de Victoria, al que incluyó en el capítulo de figurativos bajo el título *Formas figurativas: Expresionismo, arte de protesta, lo lírico, arte pop y realismo social*. En esta sección trazó el desarrollo de la pintura figurativa tomando como punto de referencia la DivEdCo y los temas sociales que trabajaron los artistas de la Generación del 50.<sup>732</sup> López de Victoria, como se ha discutido, fue un arduo defensor del arte conceptual, con sus inicios en obras de corte minimal geométrico, como sus icónicos octágonos. La inclusión de López de Victoria con dos dibujos se mostró y examinó fuera de su contexto.

---

<sup>730</sup> Incluyó a Roberto Laureano, Lope Max Díaz, Antonio Navia, Jaime Romano, Ángel Nevárez, Elí Barreto, Oscar Mestey, Paul Camacho y Noemí Ruiz.

<sup>731</sup> En la sección de imágenes de pinturas abstractas se incluyeron: una obra de la década del sesenta, diez y siete del setenta y veintiocho de los primeros tres años de la década del ochenta y una obra sin información de fecha. No incluyó obra abstracta de la década del cincuenta. En la sección de pinturas figurativas, las estadísticas son las siguientes: tres obras de la década del cincuenta; ocho del sesenta; trece del setenta; veinticuatro de los primeros años del ochenta y 19 sin fecha.

<sup>732</sup> Discute la obra de otros artistas como: Epifanio Irizarry, Rafael Tufiño, Julio Rosado del Valle, Félix Rodríguez Báez, Augusto Marín y Rolando López Dirube.

Otra mención que sorprende en esta sección es la Edwin Maurás. Los lectores recordarán a Maurás como un joven artista de la Universidad de Puerto Rico quien, junto a otros compañeros, organizaron una exhibición de obra de corte minimalista. Maurás continuó elaborando diversas vertientes de la abstracción y exhibió en la muestra de 1974 *Artistas puertorriqueños de la nueva generación*. Maurás siempre se ha considerado como artista abstracto. No obstante, Pérez Lizano lo incluyó como figurativo por una serie de obras que desarrolló entre 1979-1982. Las tres obras que incluyó el autor en el texto aluden al paisaje, pero están lejos de ser figurativas. Por el contrario, a Luis Hernández Cruz, cuyo trabajo también aludía al paisaje, lo incluye como figurativo. Cabe preguntarse, entonces, ¿cuál fue el criterio que siguió Pérez Lizano?

El caso de Carlos Irizarry es un tema minado. Pérez Lizano hizo brevísimos comentarios sobre la obra previa a 1969, momento cuando Irizarry regresó a la figuración. Sobre su obra comentó:

Queda claro que asistimos a la obra de un pintor muy comprometido con sus ideales, que muestra, casi siempre, con total claridad, para ser entendido por la mayoría del público [...] centra sus cuadros en mostrar a Puerto Rico por separado o en relación a Norteamérica, desde un ángulo crítico. Como decíamos, aunque pueda tocar otros asuntos, como el ser humano sin motivos espirituales, Puerto Rico es su vida, basta repasar los siguientes títulos: *qué esperanza! Vieques* (isla boricua donde se llevan a cabo maniobras de la marina de guerra norteamericana), *El jíbaro y el gigante* (alusión a Puerto Rico y Estados Unidos), *Recuerdos de Guernica en Villa Sin Miedo, Julia de Burgos y Pitirre* [...] <sup>733</sup>.

Pérez Lizano resaltó las obras que mejor se alineaban con su postura, fomentando así una temprana censura de las obras vanguardistas. Al revisar la sección de imágenes, las de Irizarry no son las que menciona en el texto, sino otras dos fotoserigrafías: *Homenaje a Muñoz* (1979) y *La transculturación del puertorriqueño* (1979). Es preciso comentar que no incluyó las pinturas de estas piezas, sino la versión gráfica, donde usualmente hace cambios compositivos. Peor aún, la segunda imagen, la de la transculturación, no tiene ficha técnica y solo incluye el nombre del artista y el medio ‘collage’, que es incorrecto. <sup>734</sup>

---

<sup>733</sup> Pérez Lizano, *Arte contemporáneo de Puerto Rico 1950-1983: cerámica, escultura, pintura*, 199.

<sup>734</sup> Carlos Irizarry recurre al collage en la mayoría de sus pinturas, adhiere fotos y recortes de periódicos al lienzo. Cuando transfiere la imagen a un trabajo gráfico, usualmente una fotoserigrafía, no incorpora el collage.

Pérez Lizano incluyó a Rafael Colón Morales dentro de la sección *Del realismo al surrealismo*.<sup>735</sup> Hizo breves comentarios sobre la obra del artista, sobre todo, citó de manera extensa el ensayo del catálogo de la muestra individual que tuvo el artista en el Museo del Barrio en 1982. En esa ocasión Colón Delgado exhibió los pellejos que llevaba desarrollando desde la década del setenta, de los cuales exhibió varios en el ICP en 1974. En este caso se ve nuevamente un tipo de censura a la vanguardia, cuando el autor expone:

Conviene señalar que los numerosos años de resistencia en Nueva York no le han influido en su obra pictórica, puesto que transpira, en su conjunto, el sentir caribeño, en concreto Puerto Rico. No obstante, hay un natural desvelo por las contradicciones que surgen al estar inmerso en otra cultura e identificarse con algunos de sus aspectos<sup>736</sup>.

Este comentario se alineó con la teoría de la resistencia de Traba y el lenguaje peyorativo asociado con la abstracción/vanguardia que comentó Rivera. A pesar que el autor dedica algunos párrafos a la obra de Colón Morales, no fue incluida en la extensa sección de imágenes que suplementaba cada capítulo. Es curioso, además, que, en esta sección, en la cual el autor discutió la influencia del surrealismo en la plástica puertorriqueña, incluyó a Roberto Alberty 'El Boquio', el único integrante del Mirador Azul que mencionó. Ni Rafael Ferrer ni Chafó Villamil se mencionaron en esta sección del texto.

El problema de segmentar el libro mediante los medios artísticos es que no se traza una visión coherente de la obra del artista, como en el caso de Hernández Cruz. Igualmente, sostiene una visión academicista del arte: cada artista se entrena para trabajar en un medio. Desde la modernidad, se ha visto como los artistas escogen el medio que mejor exprese la idea que quieren trabajar. Al dividir el texto por los medios, desvinculó las preocupaciones conceptuales del artista y cómo las resuelve en cada medio.

No fue hasta diez años después de la publicación de Pérez Lizano, que se hace otro intento de narrar el desarrollo del arte en Puerto Rico. En este caso, el profesor Enrique García Gutiérrez<sup>737</sup> recontó la historia del arte del siglo XX para una publicación

---

<sup>735</sup> Myrna Báez, Francisco Rodón, Carlos Raquel Rivera, Isabel Vázquez, Roberto Alberty, Alfonso Arana, Joaquín Reyes, Juan Ramón Velázquez, Carmelo Sobrino, Rafael Colón Morales, James Shine, Rafael Rivera Rosa, Pablo López y Natividad Gutiérrez.

<sup>736</sup> Pérez Lizano, *Arte contemporáneo de Puerto Rico 1950-1983: cerámica, escultura, pintura*, 212.

<sup>737</sup> Enrique García Gutiérrez (1935-2018) fue catedrático del Programa de Historia de Arte en la Facultad de Humanidades de la UPRRP. Escribió crítica de arte en los rotativos *El Mundo* y *El Nuevo Día*. También aportó ensayos a revistas especializadas en las artes plásticas.

internacional, editada por el profesor Edward Sullivan. En 1996, la casa editorial Phaidon publicó *Latin American Art in the Twentieth Century* e incluyeron un capítulo de la Isla.<sup>738</sup> En dieciséis páginas -con imágenes- García Gutiérrez intentó narrar los mayores acontecimientos y figuras de las artes plásticas en Puerto Rico. Le prestó especial interés a la pintura y el grabado e hizo comentarios extremadamente breves sobre la escultura y la cerámica. El autor organizó el texto en tres segmentos.

En *The First Artistic Movements in Puerto Rico: 1948-1968*, el autor hizo comentarios biográficos breves de los artistas más conocidos de la generación del 50: Lorenzo Homar, Rafael Tufiño, Julio Rosado del Valle, Félix Rodríguez Báez y Carlos Raquel Rivera, entre otros. Destacó la temática de comentario social, alineada con la ideología del Partido Nacionalista Puertorriqueño y su líder, Pedro Albizu Campos. En esta sección comentó sobre el surgimiento de la abstracción en la década de los sesenta, enfocándose particularmente en Luis Hernández Cruz y Noemí Ruiz. García Gutiérrez expuso que la abstracción tradicionalmente se consideró como perjudicial a las artes visuales puertorriqueñas por su carencia de mérito artístico e intelectual. No sorprende, por ende, cuando describió la obra de Hernández Cruz como: “Suggestions of the figure have been emerging in Cruz’s paintings throughout the past three decades and have become more pronounced during the last ten years. Nonetheless, they remain masked by abstract structures”<sup>739</sup>. El comentario demostró la incomodidad y resistencia hacia tendencias abstractas no objetivas, algunas más asociadas al minimalismo, arte geométrico o conceptual, o lo incorrectamente clasificado como ‘arte estadounidense’. A pesar de que no es un comentario directamente dirigido a la vanguardia, puede inferirse su sentimiento hacia el arte de avanzada.

García Gutiérrez empezó el siguiente segmento del escrito, *Contemporary Art in Puerto Rico: 1968-1995*, en el año en que el Partido Nuevo Progresista logró la mayoría de votos para el puesto de gobernador. Por ello, atribuyó a la confrontación entre el grupo de expresión nacional y la vanguardia a este momento de cambio político. No obstante, como se ha discutido, se puede rastrear la vanguardia hasta la exhibición *2 Pintores* de Rafael Ferrer y Rafael Villamil en 1961. En este segmento García Gutiérrez mencionó a Ferrer y su autoexilio en los Estados Unidos, debido a las confrontaciones con los artistas más

---

<sup>738</sup> Phaidon publicó dos tomos de este libro, uno en inglés y otro en español.

<sup>739</sup> Enrique García Gutiérrez, "Puerto Rico," en *Latin American Art in the Twentieth Century*, ed. Edward Sullivan (Londres: Phaidon, 1996), 127.



conservadores. Mencionó a la controvertida muestra del 1961, identificando incorrectamente a Rafael Villamil como José (Chefo) Villamil. Aquí se percibe la ausencia de una investigación rigurosa, el error en el nombre de Villamil y la alegada exhibición de esculturas junto a Robert Morris en el CAAM, cuando fueron *happenings*. García Gutiérrez comentó lo mismo que Marimar Benítez en su ensayo de *Crisis de identidad* y en *The Special Case*; Ferrer abrió la puerta a que artistas jóvenes adoptaran el vanguardismo internacional como rebeldía frente la Generación del 50. Esto hay que tomarlo con cautela, porque Ferrer se fue de la isla en 1967, regresó en 1969 para exhibir en recinto de Mayagüez de la UPR y no fue hasta 1975 en que exhibió en el Museo del Grabado Latinoamericano del ICP, con una muestra de grabados y dibujos titulada *Mapas y caras*.

En el caso de Carlos Irizarry también hubo errores, por ejemplo, situó su regreso a la Isla en 1963, cuando fue en 1966. Gutiérrez comentó: "His art, which developed in accordance with diverse international tendencies (including works acrylic and plexiglass which he exhibited in his Galería 63), did not favor in San Juan and he returned to New York in 1969"<sup>740</sup>. Utilizó los mismos razones que Benítez, para explicar su regreso a Nueva York: la no aceptación del público. Nuevamente, no se tomó en consideración que el artista se crio en Nueva York, y que además se fue con la intención de abrir una galería de arte puertorriqueño fuera del Barrio para insertar el trabajo de artistas locales en la metrópolis.

### 7.3 Exhibiciones antológicas: la ruta hacia la censura

En este segmento, se discutirán las exhibiciones antológicas organizadas por distintas instituciones culturales en la Isla en las décadas del setenta y ochenta. Se notará que la vanguardia fue escasamente representada en las colectivas. Al entrar en la década del ochenta, los ensayos que se incluyeron en los opúsculos de las exhibiciones emplearon un lenguaje minimizante al referirse al arte de avanzada.

En 1973 se presentó la exhibición *The Art Heritage of Puerto Rico: Pre-Columbian to Present / La herencia artística de Puerto Rico: Época pre-colombina al presente* en el Museo del Barrio y posteriormente en el Museo Metropolitano en la Ciudad de Nueva York (MET).<sup>741</sup> La muestra intentó abarcar quinientos años de producción artística, desde

---

<sup>740</sup> García Gutiérrez, "Puerto Rico," 130.

<sup>741</sup> La muestra se presentó en el Museo del Barrio del 30 de abril al 1 de julio y en el Metropolitan Museum of Art durante el 25 de julio al 16 de septiembre.

la época precolombina hasta la década del setenta. El MET y el Museo del Barrio tuvieron como asesores a Ricardo Alegría, Osiris Delgado y Arturo Dávila. Se produjo un catálogo bilingüe que incluyó cinco ensayos. El primero, redactado por la entonces directora del Museo del Barrio, Martha Vega, intentaba hacer un recuento de la importancia de la institución como un recurso de educación cultural. En su escrito compartió el programa educativo que complementaba la muestra, que tenía como meta comprender cómo los artefactos taínos, retratos de próceres, entre otros, eran útiles o relevantes para la comunidad boricua en Nueva York.<sup>742</sup> La aportación de Emilio Díaz Valcárcel fue un ensayo que destacó acontecimientos históricos de Puerto Rico y presentó un panorama histórico en torno a la concienciación de lo nacional o la identidad puertorriqueña.<sup>743</sup> En su párrafo final, promovió una idea del arte puertorriqueño que es precisamente la que se intenta cuestionar y problematizar en esta tesis: “En la mayor parte de esas manifestaciones creadoras se manifiesta un profundo compromiso patriótico y la voluntad de expresar la identidad nacional en lucha por su salvación”<sup>744</sup>.

Ricardo Alegría, entonces director ejecutivo del ICP, redactó el texto relacionado con los objetos taínos en exhibición, en el que discutió la migración de los indios aruacos al Caribe, su organización político-social y los centros ceremoniales. Elucidó sobre objetos de culto, indumentaria y uso doméstico como los cemís, dujos, aros líticos y vasijas en cerámica. Arturo Dávila, profesor del Departamento de Bellas Artes de la UPRRP, aportó un texto titulado *La tradición pictórica de Puerto Rico*.<sup>745</sup> El título es desorientador, ya que se dedicó únicamente a contextualizar la vida y obra del pintor José Campeche y Jordán, ofreciendo una mirada hispanófila del arte en Puerto Rico. El último escrito del

---

<sup>742</sup> En el 19 y 20 de octubre de 1974, un año después de presentarse la muestra en Nueva York, el Museo del Barrio y El Met organizaron un simposio relacionado a la exhibición. Los conferenciantes presentaron su charla en español en El Museo del Barrio y el día después en inglés en el Met. Participaron: Dr. Arturo Dávila, su charla fue sobre Campeche, el Dr. Osiris Delgado, quien habló sobre la arquitectura y escultura del Siglo XVII y XVIII, el Prof. Ernesto Jaime Ruiz de la Mata presentó una charla sobre Francisco Oller y su relación con los impresionistas parisinos y el artista Antonio Martorell presentó una ponencia sobre las artes gráficas en la isla.

<sup>743</sup> Menciona líderes políticos, instituciones, artistas y otros creativos que promovían la afirmación y salvación de la cultura nacional y la independencia de Puerto Rico. Los últimos párrafos los dedica a la historia moderna la Isla, la creación del Estado Libre Asociado, las implicaciones del ELA, una lista de los gobernadores hasta el 1973 y los partidos políticos principales de la isla.

<sup>744</sup> Emilio Díaz Valcárcel, "Notas históricas sobre Puerto Rico," en *La herencia artística de Puerto Rico: Época pre-colombina al presente* (Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 1973), 24.

<sup>745</sup> La traducción en el catálogo es *The early Painting Tradition of Puerto Rico*.

catálogo lo redactó la nieta del artista Francisco Oller, Emma Boehm-Oller, con el título *Notas sobre mi abuelo Francisco Oller*.<sup>746</sup> La breve aportación de Boehm-Oller situó a Oller con los impresionistas franceses, incluyó una brevísima biografía del artista, y, una cita de una carta que le envió Cézanne, en la cual hace referencia a *El Velorio*, obra maestra de la plástica puertorriqueña. Campeche y Oller fueron los artistas plásticos con más piezas en la muestra.

Resulta interesante analizar el contenido del catálogo, ya que falló en abarcar los quinientos años de producción artística en la Isla, que sí aparecían en la exposición. Por un lado, no se incluyó ningún escrito que narrara la historia del arte de Puerto Rico a partir del siglo XX. Y, por otro, la lista de obras evidencia, además, la inclusión de santos de palo e instrumentos musicales (en préstamo del ICP), que tampoco tenían ensayo en el catálogo. A pesar de la omisión crasa sobre arte moderno y contemporáneo en la Isla, la selección de biografías revela la participación de artistas vanguardistas.<sup>747</sup> La participación de los *avant garde* fueron trabajos gráficos. Irizarry presentó las fotoserigrafías de corte pop *Rembrandt vs. The New School* (1969), de la colección del ICP, y *Biafra* (1970), prestada por Galería Colibrí. López de Victoria y Mercado presentaron piezas del *Portafolio de Gráfica Puertorriqueña*, *Artie* (1970) y *Estrella* (1970), respectivamente, ambas en préstamo de la Galería Colibrí. La muestra también presentaba otros artistas vanguardistas discutidos en esta tesis -Domingo García, Luis Hernández Cruz, Julio Micheli y Marcos Irizarry- pero las biografías del catálogo no los identificó como parte del grupo vanguardista.

En 1987, el Museo de Historia, Antropología y Arte, bajo la dirección de Mari Carmen Ramírez, organizó la exhibición *Puerto Rican Painting: Between Past and Present*, una colectiva que intentaba brindar una visión panorámica del desarrollo de la

---

<sup>746</sup> Boehm-Oller le escribió una carta a la entonces directora de la Cátedra de Artes Plásticas del Ateneo, la artista Myrna Báez, solicitando ayuda en el préstamo de la obra *La escuela del maestro Rafael Cordero* (1890-92) por Francisco Oller, que forma parte de la colección del Ateneo. En la carta se evidenciaron tensiones en la organización de la muestra con el Museo del Barrio y la imagen del puertorriqueño en Nueva York: “Esta exhibición sera (sic) lo mas grande que se ha hecho a beneficio de Puerto Rico y sirve para elevar la imagen de la cultura de nuestro pais (sic), ya que desgraciadamente *nuestra imagen en este pais (sic) es deplorable*. Yo he luchado como todo el mundo sabe en P.R. con el Museo desde el 1966 para que se llevara a efecto esta exhibición. *Sinembargo (sic) ha sido una desgracia que dada las circunstancias y condiciones del mundo hoy hubo que conceder que se exhibieran algunas de estas obras en un sitio tan desprestigiado como es el ‘Barrio’*. *El Metropolitan tenía miedo de violencia y por eso tubieron [sic] que ceder [...]*”

Emma Boehm-Oller, Carta a Myrna Báez, 23 de mayo de 1973, Ateneo Puertorriqueño. Énfasis de la autora.

<sup>747</sup> La lista de obras solo incluía los objetos taínos, los santos de palo y los instrumentos. En la sección de biografías de artistas, organizada por orden alfabético, se incluyó la(s) obra(s) exhibidas de la autoría del artista.

pintura puertorriqueña del pasado siglo.<sup>748</sup> La selección de 34 pintores se basó en la definición de la tradición moderna del medio pictórico en la Isla. La muestra se ordenó cronológicamente por décadas, para darle al público visitante una idea de los estilos de cada periodo. La organización de la muestra se presentó, sobre todo, de manera generacional, esto es, los artistas activos en una década no necesariamente presentaron trabajos creados durante esa década.<sup>749</sup> El grueso de la selección fueron piezas de los artistas de la Generación del 50, lo que reveló la preferencia por los artistas de esa época. De la sección temporal más amplia, 1887-1949, se exhibieron cinco piezas, mientras que, de la década del 50, se presentaron treinta y nueve.

En el ensayo del catálogo, Ramírez tituló la sección de los sesenta como figurativos vs/ abstractos, característico de la nueva generación que se dividió en ese debate durante esa década. No obstante, como hemos discutido desde el primer capítulo, la división se marcó con aquellos artistas que se separaron del realismo social de los cincuenta y comenzaron a explorar nuevos temas en la pintura, como el Grupo del Mirador Azul y la artista abstracta Olga Albizu. Ramírez abordó el tema de la figuración, abstracción y vanguardia, mencionando en su escrito los artistas bajo estudio, en particular las obras op art de Carlos Irizarry, Domingo López de Victoria y Luis Hernández Cruz. No obstante, al revisar la lista de artistas en la sección de esa década, sorprende la ausencia de Irizarry y, particularmente, de López de Victoria, ya que su pieza *Energía en naranja* es parte de la colección de la institución desde el 1969.<sup>750</sup> La selección de obras se inclinó hacia una abstracción de influencia lírica: tres de las piezas abstractas tienen títulos que aluden al paisaje puertorriqueño, como las de Luis Hernández Cruz, Noemí Ruiz y Jaime Carrero, o bien hacen referencia a la historia del arte, como la de Alberty, o a la mitología griega, como la obra de Romano. A pesar de que defendió el surgimiento del arte vanguardista en

---

<sup>748</sup> La muestra colectiva se exhibió en el Museum of Modern Art of Latin America Organization of American States, Washington DC del 1 al 25 de septiembre de 1987; en The Squibb Gallery, en Princeton, Nueva Jersey del 4 de octubre a 15 de noviembre de 1987 y, finalmente, en el Museo de la Universidad del 8 al 30 de abril de 1988.

<sup>749</sup> De Myrna Báez, dentro de esta sección, se presentaron un total de cuatro obras: *En el bar* (1967), y *La Lámpara Tiffany* (1977) y dos de principios de la década del ochenta. En el caso de Luis Hernández Cruz, se expuso una pieza de cada década sesenta, setenta y ochenta. Se exhibieron tres piezas de Rodón, una de 1967 y las otras de la década del setenta. Tanto de Jaime Romano como de Noemí Ruiz se presentaron piezas creadas en los setenta y ochenta. Igualmente, los artistas dentro de la generación del setenta, solo tres de las siete piezas presentadas fueron creadas en la década del setenta.

<sup>750</sup> En esta sección exhibieron las obras de Roberto Alberty, Myrna Báez, Jaime Carrero, Luis Hernández Cruz, Santos René Irizarry, Francisco Rodón, Jaime Romano y Noemí Ruiz.

la Isla durante esta época, se excluyeron piezas icónicas de esos años, como los lienzos estructurados, o las piezas de *fiberglass* de Luis Hernández Cruz. La exposición sugiere que el arte abstracto válido en la historia de arte en Puerto Rico es aquel que alude a las particularidades de la Isla o de la historia. Por lo tanto, continúa la controversia ideológica de la época: el debate entre la afirmación nacional frente a un acercamiento universalista al arte.

En su ensayo, Ramírez hizo comentarios sobre la génesis y el desarrollo del arte vanguardista en la Isla a partir de la década de los sesenta:

Durante la primera mitad de la década hubo una notable ausencia de pinturas abstractas en serie, Op art o exploraciones minimalistas. Sobre estas tendencias debemos mencionar que los intentos de Rafael Ferrer y José [sic] ‘Chafó’ Villamil de introducir, en 1961, formas pictóricas radicales influenciadas por los movimientos norteamericanos de vanguardia se había topado con una gran resistencia y hostilidad de los grupos artísticos locales, incluyendo los pintores abstractos en formación<sup>751</sup>.

Esta cita da a entender que las obras de Ferrer y Villamil exhibidas en 1961 en el Museo de la Universidad estaban informadas por minimalismos o arte óptico estadounidense, cuando, como hemos discutido en el segundo capítulo, las obras continuaban exploraciones surrealistas y neo-dadaistas, como los *combines*. En el párrafo siguiente mencionó las exhibiciones colectivas en las cuales participaron Luis Hernández Cruz, Domingo López de Victoria y Carlos Irizarry en 1967. Catalogó las piezas como formas minimalistas trabajadas en nuevos materiales, como la fibra de vidrio, pero excluyó el material preferido de Irizarry y López de Victoria, el plexiglás. Al culminar el párrafo, atribuyó al Museo de la Universidad la sede de la muestra colectiva de obras vanguardistas en 1968, cuando en realidad se llevó a cabo en el Museo de Arte Ponce.<sup>752</sup>

Así Ramírez continuó en acuerdo con las posturas acerca de la vanguardia expresadas por Jaime Carrero en 1967: son imitaciones de estilos de sociedades en un proceso de industrialización y tecnologías más desarrolladas que las puertorriqueñas.<sup>753</sup> Por ende, si la vanguardia responde a los procesos y consecuencias de la industrialización, según Carrero, no era posible que hubiese vanguardia en Puerto Rico, ya que esa no era su

---

<sup>751</sup> Mari Carmen Ramírez, "Puerto Rican Painting: Between Past and Present," ed. Antropología y Arte Museo de Historia (San Juan: Museo de Historia, Antropología y Arte, 1987), 33.

<sup>752</sup> Consulte: Molina, "Exposición Colectiva de Obras de Vanguardia," 20-21.

<sup>753</sup> Consulte: Carrero, "What's Happening: Jaime Carrero on Avant Garde," 6.

realidad, puesto que la industrialización en la Isla acababa de comenzar. La vanguardia no fue exitosa, según Ramírez por:

[...] la tendencia hacia el emborronamiento de las fronteras entre el arte y la experiencia, y la disolución del objeto artístico hacia modos y experiencias estéticas o trascendentes que caracterizaron a los movimientos internacionales minimalistas o conceptuales en los sesentas y setentas, era contraria al impulso constructivo y la necesidad de crear una tradición nacional, objetivo que animaba la producción pictórica en Puerto Rico. Confrontados por el dilema de ser contemporáneos y a la vez fieles a sí mismos y a su realidad, la mayoría de los artistas puertorriqueños optó por continuar su propia búsqueda ‘a contrapelo’<sup>754</sup>.

No obstante, tanto Carrero como Ramírez -y Traba- fallaron al no considerar las realidades de los artistas que producen esa vanguardia. La mayoría de ellos fueron criados o educados como artistas en sociedades industrializadas y aprendieron a producir obras tomando en consideración las particularidades de ese entorno. Una vez de regreso en Puerto Rico, continuaron desarrollando ese lenguaje estético.

En el siguiente ensayo, titulado *Los setenta: Bajo un Frente Común*, Ramírez relató el dominio de la abstracción en esta década/sección, mayormente por artistas integrantes del grupo FRENTE: Paul Camacho, Wilfredo Chiesa, Lope Max Díaz y Julio Suárez. Atribuyó al grupo FRENTE el logro de incorporar estilos e influencias internacionales. No obstante, al no presentar las pinturas de Irizarry, López de Victoria y Hernández Cruz como precursores de esas exploraciones conceptuales y formales, causó confusión en la narrativa dentro de las salas. Se incluyó una pieza de Carlos Irizarry, su ya icónica, *La transculturación del puertorriqueño* (1975), pieza que no solo es un comentario crítico sobre la presencia estadounidense en la Isla, sino, además, una reafirmación de la identidad puertorriqueña como una sociedad agrícola.

Durante la década de los ochenta se produjo otro intento de historiar el arte producido durante la década de los setenta. En esta ocasión la tarea fue organizada y presentada en El Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico (MAC). La joven institución se fundó por un grupo de artistas y aficionados del arte en 1984. Durante sus primeros años de operación, organizaron varias muestras colectivas en Plaza Las Américas, un centro comercial en la zona de Hato Rey en San Juan. Finalmente, en 1988, la Universidad del Sagrado Corazón<sup>755</sup> les concedió un local provisional dentro de su

---

<sup>754</sup> Ramírez, "Puerto Rican Painting: Between Past and Present," 33.

<sup>755</sup> La Universidad del Sagrado Corazón se fundó por tres monjas de la Sociedad del Sagrado Corazón quienes, en 1880, fundaron el Colegio Sagrado Corazón de Jesús, el cual proveía educación elemental a

campus, en el edificio Magdalena Sofía Baralt. Meses después de inaugurar su nueva sede, se presentó la muestra colectiva *Pintura y escultura puertorriqueña en los años setenta*. El comisario de la muestra, el escritor Fernando Cros, seleccionó treinta piezas con la intención de ubicar históricamente la producción artística de ese período.<sup>756</sup> El catálogo de la muestra incluyó el ensayo de comisaría de Cros, *Apostillas para una exposición: Pintura y escultura puertorriqueña en los años setenta*, que proveyó de un resumen de los acontecimientos políticos y culturales en la Isla durante la década bajo estudio. También se publicaron una serie de entrevistas que realizó el crítico de arte José Antonio Pérez Ruiz<sup>757</sup> a los artistas Myrna Báez, Carmelo Fontánez, Luis Hernández Cruz, Noemí Ruiz y Domingo García.

El ensayo de Cros se enfocó exclusivamente en la década de los setenta y no intentaba contextualizar la producción plástica de la época dentro de la historia del arte local. En las primeras páginas del ensayo el autor hizo brevísimos comentarios tipo listado de las varias polémicas internacionales y locales: la militancia de los jóvenes, la apertura del sistema de instrucción superior universitario a amplios sectores debido a la necesidad de empleados educados para las industrias, la abolición del servicio militar en EEUU, las reformas en Francia, Checoslovaquia, Japón, Holanda y Alemania, la aceptación del pluralismo ideológico basado en las posturas de etnología de Lévi-Strauss, y los programas de investigación de Imre Lakatos, que influyeron la manera de pensar sobre el arte. Cros comentaba que los centros internacionales de las artes plásticas experimentaron un cambio que favoreció el concepto sobre el objeto, donde el artista se desligaba de los procesos de

---

niñas. En 1903, la administración adquirió 117 cuerdas de terreno en la zona de Santurce y trasladaron su colegio, una vez culminada la construcción del nuevo recinto en 1906. En 1935, ampliaron su oferta académica y fundaron el Colegio Universitario del Sagrado Corazón, que ofrecía bachilleratos en Artes Liberales, con programas de Letras, Ciencias Naturales y Ciencias Secretariales. En 1972 el colegio concedió la admisión coeducacional. A través de los años, ha incrementado su oferta académica.

<sup>756</sup> Se seleccionaron obras de: Roberto Alberty, Olga Albizu, Myrna Báez, John Balossi, Jeannette Blasini, Ángel Botello, Lope Max Díaz, Rolando López Dirube, Susana Espinosa, Rafael Ferrer, Carmelo Fontánez, Domingo García, Manuel Hernández Acevedo, Luis Hernández Cruz, Carlos Irizarry, Augusto Marín, Julio Micheli, Antonio Navia, Carlos Osorio, Ramiro Pazmiño, Francisco Rodón, Jaime Romano, Julio Rosado del Valle, Pablo Rubio, Noemí Ruiz, Zilia Sánchez, Jimmy Shine, Jaime Suárez, Julio Rafael Suárez y Raúl Zayas López.

Fernando Cros, "Apostillas para una exposición: Pintura y Escultura Puertorriqueña en los Años Setenta," ed. Museo de Arte Contemporáneo (San Juan: Museo de Arte Contemporáneo, 1989), 11.

<sup>757</sup> José Antonio Pérez Ruiz fue Catedrático de la Facultad de Humanidades de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras. Se desempeñó como crítico de arte en el rotativo *El Mundo* y fue miembro fundador de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA), Capítulo de Puerto Rico.



elaboración llevados a cabo por los procesos de manufactura industrial. Continuando la teoría de la resistencia de Traba, Cros explicó que en Puerto Rico de los años setenta:

Las influencias conceptuales o experimentalistas tampoco consiguieron prosperar en el ambiente cultural puertorriqueño, aunque tuvieron algunos representantes. El rechazo de las nuevas actitudes vigentes en el campo internacional no se debió a una falta de información o de conocimiento por parte de los artistas más significativos del período ya que la década del '70 fue una de las más productivas en contactos personales, debates culturales e intercambio informativo... la única 'nueva' tendencia que logra articularse frente a los diferentes tipos de figuración que mantuvieron un predominio absoluto hasta bien la entrada de los sesenta, fue la abstracción y sus modalidades lírica – expresionista y geométrica-constructiva. A partir de ese momento se puede advertir un desarrollo paralelo a estas tendencias<sup>758</sup>.

El juicio que emitió Cros sobre el arte en Puerto Rico continuó con la postura ideológica en la cual el objeto u imagen deben reflejar las problemáticas sociales de la sociedad. El lenguaje que emplea en su escrito parece favorecer que los artistas de Puerto Rico se resistieron al *ready made* y a la fabricación de las obras fuera de sus talleres.

La selección de obras se dividió de la siguiente manera: veinte pinturas (once de cuales eran de tendencia abstracta) y diez esculturas (seis de las cuales eran relieves y cuatro eran ensamblajes).<sup>759</sup> Delimitar la muestra a dos medios artísticos, pintura y escultura, es otro modo de censura a la vanguardia. La exclusión de instalaciones y gráfica no da una visión completa de lo que se produjo en el marco cronológico que exploraban. Cabe también destacar, que las obras seleccionadas, en su mayoría, eran géneros convencionales dentro de la pintura: desnudos, paisajes, retratos/autorretratos, temas mitológicos o políticos, como la pieza de Carlos Irizarry, *La transculturación del puertorriqueño* (1975). Obras de temática asociada a la afroascendencia y los feminismos tampoco se incluían, a pesar de que, como hemos visto, eran temas que se trabajaron por la vanguardia.

## 7.4 La omisión

En esta sección se hará una revisión de exhibiciones antológicas presentadas en las nuevas sedes de los museos que se inauguraron con el comienzo del nuevo milenio: el Museo de Arte de Puerto Rico (MAPR) y la Galería Nacional del Instituto de Cultura

---

<sup>758</sup> Cros, "Apostillas para una exposición: Pintura y Escultura Puertorriqueña en los Años Setenta," 16-19.

<sup>759</sup> Los relieves eran las piezas de John Balossi *Cloud-Wall* (1972), Jaime Suárez *Barrografía* (1978), Julio Micheli *Rojo de la Caja; Casi Casi* (1978), Roberto Alberty *Homenaje a Ezra* (1978) y Zilia Sánchez *Topografía 'Eros 2* (1978). Los ensamblajes correspondían a Micheli y Alberty.

Puertorriqueña. Del MAPR se discutirán las tres exhibiciones semipermanentes, organizadas por comisarios invitados e inauguradas en 2000, 2007 y 2012. Igualmente, se discutirá una exhibición temporal que se presentó en el MAPR en la cual el comisario en jefe del MAPR hizo una selección de las obras maestras del ICP. En la discusión de la Galería Nacional se harán comentarios puntuales sobre la comisaría de las salas permanentes. Esta revisión permitirá comprender cómo, a raíz de la censura durante los ochenta y noventa, la vanguardia pasó ser omitida de exhibiciones organizadas en el nuevo milenio.

En 1994 comenzó la creación del MAPR, una iniciativa gubernamental liderada por la Compañía de Turismo y el Banco Gubernamental de Fomento<sup>760</sup>. En 2000 abrió sus puertas con miras a “promover el conocimiento y disfrute del arte puertorriqueño desde la época colonial hasta el presente”<sup>761</sup>. Su muestra inaugural, *Tesoros de la pintura puertorriqueña*, fue comisariada por la historiadora de arte Mercedes Trelles Hernández. Esta muestra repasaba las diversas colecciones públicas y privadas en Puerto Rico.<sup>762</sup> En el ensayo “La pintura, el gusto y la historia: Reflexiones en torno a la historia de la pintura puertorriqueña”, Trelles Hernández propuso un estudio sobre las decisiones de coleccionismo que formaron el concepto de la pintura puertorriqueña. Según la autora, el arte en las colecciones de Puerto Rico demuestra consenso el cual:

[...] Campeche y Oller son nuestros dos grandes maestros [...]; en que el paisaje es uno de nuestros géneros preferidos; en que las generaciones del cincuenta y sesenta, preocupadas por los temas sociales de Puerto Rico, marcan el comienzo de una nueva tradición puertorriqueña y en que la identidad es el gran tema que el arte puertorriqueño debe afrontar una y otra vez [...] [este ensayo] es una invitación a pensar sobre qué hemos valorado en el arte puertorriqueño, así como algunas omisiones que podríamos repensar<sup>763</sup>.

---

<sup>760</sup> El gobernador Rexford Guy Tugwell firmó la Ley del 13 de mayo de 1942, que dio inicio al Banco Gubernamental de Fomento de Puerto Rico, una institución a cargo del desarrollo y fomento económico para el Gobierno de Puerto Rico. En 1945 expandió sus responsabilidades para incluir funciones de agente fiscal para, y consejero económico del, Gobierno de Puerto Rico.

<sup>761</sup> Adlín Ríos Rigau, *Del patrimonio artístico al museo de arte* (San Juan: Universidad del Sagrado Corazón, 2013), 99.

<sup>762</sup> En esta muestra se incluyó por primera vez la pintura *hard-edge* de Domingo López de Victoria, galardonado con el segundo premio en pintura del Festival de Navidad del Ateneo Puertorriqueño en 1966.

<sup>763</sup> Mercedes Trelles Hernández, “La pintura, el gusto y la historia: Reflexiones en torno a la historia de la pintura puertorriqueña,” en *Los tesoros de la pintura puertorriqueña*, ed. Carmen T. Ruiz de Fischler (San Juan: Museo de Arte de Puerto Rico, 2001), 33.

La tendencia que comentó Trelles Hernández en su ensayo se repitió en la colección que fue acumulando el propio museo. Una revisión de las siguientes muestras colectivas presentadas en el MAPR, en su mayoría obras de la colección permanente, perpetuaban el mismo patrón de coleccionismo que las instituciones culturales de mayor trayectoria.

Siete años después de su inauguración, presentaron la exhibición panorámica, *Contexto puertorriqueño: Del rococó colonial al arte global*, organizada por la comisaria invitada Marilú Purcell, que proponía un “análisis del desarrollo del arte puertorriqueño dentro de la historia del arte occidental con fin de romper con el esquema interpretativo tradicional de parámetros aislacionistas”<sup>764</sup>. Purcell organizó la muestra en veintidós subtemas, cada uno alojado en una de las salas de exposiciones del museo, en algunos yuxtaponiendo medios artísticos, otros dedicados exclusivamente a una expresión plástica y otros regidos por temas y no por épocas.<sup>765</sup> Para el propósito de este estudio, nos enfocaremos en la selección de obras y el texto explicativo que publicaron en el catálogo ilustrado y bilingüe de la muestra, bajo los siguientes temas: *Rupturas ideológicas; Una nueva figuración y La abstracción, el expresionismo y la estética formalista*.

Uno de los retos que abordaron Purcell y Juan Carlos López Quintero, nombrado comisario del MAPR en 2008, fue el número limitado de obras en la colección permanente. A sus doce años de vida, el MAPR era custodio de alrededor de mil trescientas obras. En comparación con instituciones como el MHAA, custodio de unas seis mil obras de arte y el ICP, con alrededor de doce mil obras, las exhibiciones de la colección permanente iban a presentar grandes lagunas del arte local e iban a ser repetitivas. La colección del MAPR, carente de obras de los artistas vanguardistas bajo estudio, hizo evidente el efecto de la censura y omisión de estos artistas. Con la debacle económica de 2008 y la recesión por la que sucumbió el gobierno local, disminuyeron los fondos para el quehacer cultural en la

---

<sup>764</sup> Marilú Purcell, "Contexto Puertorriqueño: del rococó colonial al arte global," ed. Museo de Arte de Puerto Rico (San Juan, PR: Museo de Arte de Puerto Rico, 2007), 10.

<sup>765</sup> Estos eran Santos de palo; Campeche: del rococó al neoclasicismo; Luz sacramental; El dibujo; Del realismo al costumbrismo jíbaro; Transición a la modernidad; La DIVEDCO y el cartel educador; Generación del 50; Afirmación y resistencia; Rupturas ideológicas; Una nueva figuración; Alegorías; La barbería no se llora; La imagen fotográfica; Casa Candina y la cerámica escultórica; La abstracción, el expresionismo y la estética formalista; Diseño y ritmo; La llegada del postmodernismo; La aceptación de lo cotidiano; Símbolos, comunicación y la experiencia humana; Reverencia e irreverencia y Otras obras en el contexto puertorriqueño.

Isla. A pesar de los retos, López Quintero organizó *Interconexiones: Lecturas Curatoriales de la Colección del MAPR*, inaugurada en 2012<sup>766</sup>.

A pesar del intento de nuevas lecturas de la colección, la muestra terminó siendo un repaso de los mismos argumentos que han dominado en la historiografía local: el énfasis en el legado del cartel como arma de resistencia cultural, el debate entre los figurativos y los abstractos y la reafirmación puertorriqueña. Esto se ve simplemente con examinar el contenido de la sección *Plátano pride: Orgullo y desafío*, donde la mayoría de las obras hacían referencia a la obra de 1905 de Ramón Frade, *El pan nuestro*. Como era de esperar, la pintura *La transculturación del puertorriqueño* se presentó en esta sección, junto a otras obras que utilizaban el plátano como ícono de la identidad puertorriqueña.

Los temas que se formularon suscitaron una selección de obras ligada a una tradición pictórica más conservadora: el retrato o autorretrato, la influencia europea -que se delimitó exclusivamente a obras de siglo XIX y principios del XX- y temas católicos. En la sección de *Continuidad gráfica: Tradición y novedad*, el comisario intentó trazar el desarrollo de las artes gráficas en la Isla, no temáticamente, sino con exploraciones de diferentes medios gráficos. Presentó los tres portafolios gráficos producidos por el CAP o integrantes del CAP en la década de los cincuenta. De los sesenta exhibió la xilografía *Unicornio en la isla* de Lorenzo Homar. Como representativa de la década de los setenta seleccionó una serigrafía de Rolando López Dirube.<sup>767</sup> Hubiera sido el momento de exhibir obras fotoserigráficas de López de Victoria, Mercado o Irizarry, como un nuevo medio

---

<sup>766</sup> En la primera planta se presentaron los siguientes temas: Plátano pride: Orgullo y desafío; Entre el cielo y la tierra: La pintura de José Campeche y Jordán; La influencia europea en la pintura local: Lección y reacción; Intercambio de miradas: Retratos y autorretratos de artistas a través del tiempo; Continuidad gráfica: Tradición y novedad; Educación, cultura y política: El cartel en Puerto Rico y El delicado vaivén: extremos temáticos de la representación visual. Los temas curatoriales en la segunda planta del museo fueron: De aquí y de allá: El sincretismo cultural puertorriqueño; Memorias de dos islas: El artesano de Loíza y la barbería en Nueva York; El lenguaje del cuerpo: Metáfora y literalidad; El conceptual y la creación colectiva: Proyecto *Saqueos – antología de producción cultural*; La persistencia de lo visible: Arte abstracto y figuración; Vanidad y duelo: Alegorías contemporáneas de lo pasajero; Visitas a El Velorio; Reinterpretación de una obra maestra; Videoarte: El medio cambiante; Entre dos distancias: Interpretaciones actuales de la diáspora.

<sup>767</sup> Dentro de la sección *De aquí y de allá: El sincretismo cultural puertorriqueño* se incluyó el portafolio litográfico *Istoria de la Isla* (1970) de Rafael Ferrer, de la colección permanente del MAPR. Pudo haberse incluido en la sección de gráfica, ya que muy pocos artistas puertorriqueños trabajan la litografía. Cabe destacar que el MAPR tiene dos obras adicionales de Ferrer en su colección, una pintura titulada *La vedette* (1982) y la pintura-instalación *El gran caníbal* (1979). El portafolio gráfico y la pintura fueron donaciones de colecciones privadas al museo. No se harán comentarios sobre las piezas de Ferrer, ya que en este escrito se enfoca a obras vanguardistas realizadas o exhibidas en Puerto Rico durante la época bajo estudio.

gráfico introducido por los artistas de la vanguardia, pero su ausencia se convirtió un común denominador en las exhibiciones panorámicas.

En la segunda planta del MAPR se presentó la sección *La persistencia de lo visible: Arte abstracto y figuración*. El texto que acompañaba la selección de obras explicó el surgimiento de la abstracción a principios del siglo XX, en Europa. Mencionó que, en el caso de Puerto Rico, la abstracción surgió a partir de la década de los cincuenta cuando Julio Rosado del Valle: “*sufre un proceso de síntesis que lo lleva a la abstracción*”<sup>768</sup>. La decisión de agrupar obras de distintas tendencias abstractas creadas por artistas puertorriqueños a través de varias décadas hubiera requerido de la presencia o la mención del Grupo FRENTE. Mas no fue así, la ausencia del grupo de mayor relevancia en la escena de arte vanguardista abstracta, reitera la falta de investigación rigurosa y la omisión de las obras y artistas *avant garde*. Para añadir sal a la herida, se exhibió una obra de un integrante del grupo, Luis Hernández Cruz<sup>769</sup>, *Memorias* (1984), que pasaba desapercibida en el texto de la sección. La ausencia es aun más audaz cuando se toma en consideración que Hernández Cruz ha sido foco de numerosas publicaciones y, sobre todo, que la institución organizó una muestra retrospectiva del artista en 2003, donde se hacía mención a la fundación del grupo y su manifiesto.

La obra de Zilia Sánchez se ubicó en la sección *El delicado vaivén: Extremos temáticos de la representación visual*, una selección de obras que, de acuerdo el comisario, oscilaba entre tendencias extremas.<sup>770</sup> López Quintero comentó:

A primera vista, la obra de la artista Zilia Sánchez, *El nacimiento de Eros* (1971, serie *Topografías*) reúne las características para ser considerada una obra minimalista [...] Sin embargo, su factura entre la pintura y escultura, con sus suaves líneas, cálidas texturas y diáfanos colores, tiene un poder alusivo, evocador, que

---

<sup>768</sup> Juan Carlos López Quintero, "Interconexiones: Lecturas curatoriales de la colección MAPR 2," ed. Museo de Arte de Puerto Rico (San Juan, PR: Museo de Arte de Puerto Rico, 2012), 74. Énfasis de la autora.

<sup>769</sup> Luis Hernández Cruz ha sido un artista prolífico, participando en un sinnúmero de exhibiciones individuales y colectivas a través de las décadas. Sus exhibiciones individuales se complementaron con opúsculos que contenían aportaciones de distinguidos historiadores de arte o escritores. A finales de los ochenta y principio de los noventa, se publicaron dos textos antológicos de la obra de Hernández Cruz, uno enfocado en la pintura y el otro, en su obra gráfica. Consulte: de Tolentino, *Luis Hernández Cruz: Tiempos y formas en un itinerario artístico*; Luigi Marrozzini, *Luis Hernández Cruz: obra gráfica 1962-1990*, (San Juan: Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe, 1991).

<sup>770</sup> En esta sección se incluyeron obras *Cain y Abel* (1971-72) de Augusto Marín, *El vendedor de solandras* (1983) de Francisco Rodón, *El reino que espera* (1994) de Arnaldo Roche Rabell, *Flora de Puerto Rico* (1946) de Ángel Botello, *Guerra por un punto* (1996) de Carlos Dávila Rinaldi, *El San Juan Hotel* (2002) de Enoc Pérez, *El pacto* (2002) de Edgar Rodríguez Luiggi, *Misfire (Case 3) Smoke Signal* (2011) de Gamaliel Rodríguez y *Rule 1* (2007) de José Jorge Román.

niega de plano el carácter autorreferencial, tautológico, que caracteriza la propuesta del minimalismo<sup>771</sup>.

El comisario parece querer distanciar la obra de Sánchez del minimalismo, igual que hicieron los críticos Antonio Molina y Marta Traba cuando la artista presentó los lienzos estructurados por primera vez en 1970.

El mismo comisario organizó la muestra *Reencuentros: Obras maestras de la colección del Instituto de Cultura Puertorriqueña*,<sup>772</sup> que se dedicó primordialmente a la pintura y a la talla de santos. Las piezas se organizaron temáticamente: imaginario rural, bodegones tropicales, imaginario urbano, historias y tradición y la pintura de Campeche. Una revisión de las obras expuestas en el MAPR para esta muestra se reveló una similitud con aquellas en las salas permanentes de la Galería Nacional, museo custodio de la colección del ICP.

La Galería Nacional inauguró la primera fase del proyecto de restauración y habilitación del antiguo Convento de los Dominicos en 2007. El plan museográfico maestro reservaba la segunda planta para exhibir la colección de obras sobre papel, mientras que la primera planta se reservaba para exhibir una selección de colección de pintura y escultura. La primera sala de Galería Nacional presentó arte virreinal, pinturas de casta, Campeche y sus discípulos y Oller y sus discípulos. Con esta organización, intentaban presentar similitudes y distinciones entre el arte religioso latinoamericano y aquel producido por el taller Campeche. La segunda sala en el recorrido del museo era la sala que exhibía la pintura de los años cincuenta y sesenta. La gran mayoría de las obras expuestas eran pinturas figurativas, continuando la postura del arte puertorriqueño como un arte de resistencia. Una revisión de la lista de obras expuestas reveló una evidente y consciente omisión del arte vanguardista. Como se ha discutido en el tercer capítulo, el ICP apoyó a los artistas vanguardistas mediante la adquisición de obras. No obstante, desde el cierre del Museo de Bellas Artes en la década de los noventa, las piezas han permanecido en el depósito. Esta insistencia o favoritismo a ciertos artistas, medios y estilos nos hace preguntar, ¿cuáles son los parámetros para las obras maestras? ¿son aquellas que continúan con la afirmación de la identidad puertorriqueña?

---

<sup>771</sup> Juan Carlos López Quintero, "Interconexiones: Lecturas curatoriales de la colección MAPR 1," ed. Museo de Arte de Puerto Rico (San Juan: Museo de Arte de Puerto Rico, 2012), 138.

<sup>772</sup> La exhibición se presentó en la Galería Miguel Antonio Ferrer, del 6 de diciembre de 2016 al 28 de enero de 2018.

## 7.5 Resurgimiento del avant garde: estudios desde la otra orilla

A partir de la década de los 2000 ha habido un surgimiento del interés por el arte vanguardista puertorriqueño bajo la época de estudio, liderado por dos historiadoras de arte estadounidenses: Laura Roulet y Deborah Cullen. Sus esfuerzos investigativos y sus publicaciones han despertado interés sobre el arte vanguardista en la Isla. Laura Roulet publicó, en el 2000, *Contemporary Puerto Rican Installation Art: The Guagua Aérea, The Trojan Horse and the Termite*, una cronología de artistas puertorriqueños que han trabajado en el medio de la instalación. Roulet definió a Ferrer como el primer artista que trabajó el medio, seguido de un selecto grupo de artistas quienes: “They are both formally and culturally transgressive. They represent a hybrid of socially or historically concerned themes with the postmodern formal language of installation, appropriated for North America and Europe”<sup>773</sup>. La autora postuló que los artistas que seleccionó discutir en su escrito caen en tres categorías: la guagua aérea, el caballo de troya y la termita.<sup>774</sup> En este apartado nos enfocaremos exclusivamente en la sección ‘guagua aérea’, una selección de artistas que transitaban entre dos costas, particularmente San Juan y Nueva York. Roulet se enfocó en tres artistas: Rafael Ferrer, Papo Colo y Antonio Martorell. Tanto Ferrer como Colo establecieron su práctica en Estados Unidos y la autora solamente comentó sobre los trabajos producidos y exhibidos fuera de la Isla. De Martorell, comentó sobre su primera instalación, *White Christmas* (1980), en la galería de la Liga de Arte.<sup>775</sup> La invitación de la muestra era un paisaje del campo puertorriqueño, cubierto de nieve. Se les pidió a los visitantes vestirse de ropa invernal. Una vez dentro de la sala cubierta de nieve plástica, se veía un conjunto de sofá y sillas al estilo de la década de los cincuenta. El televisor proyectaba el vídeo de la llegada de la nieve por avión que costó la alcaldesa de San Juan, Felisa ‘Doña Fela’ Rincón en 1952. A pesar de que el texto intentó trazar uno de los medios vanguardistas, omitió las instalaciones que se presentaron en la Galería Colibrí en 1973, porque no concordaban con la teoría de arte político que presentaba la autora.

---

<sup>773</sup> Laura Roulet, *Contemporary Puerto Rican Installation Art: The Guagua Aérea, the Trojan Horse and the Termite* (San Juan, Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2000), 16.

<sup>774</sup> En las siguientes secciones Roulet se enfocó en artistas instaladores que nacieron en la década del cincuenta y sesenta, por ende, activos fuera de la época bajo estudio.

<sup>775</sup> Antonio Martorell creó la ambientación para la tienda Ondergraun en un centro comercial en la zona de San Patricio en 1970. El artista, junto a los integrantes del Taller Alacrán pintaron y redecoraron el espacio comercial. Consulte a: Eneid Route, “Fads, Fun and Fashion at the Ondergraun,” *The San Juan Star*, 23 de agosto de 1970, Sunday San Juan Star, 1-3.



En 2005, Debroah Cullen, Silvia Karman Cubiñá y Stephen Holmes organizaron la muestra colectiva *None of the Above: Contemporary Work by Puerto Rican Artists*, la cual proponía una forma alternativa de analizar el arte contemporáneo de Puerto Rico.<sup>776</sup> A pesar de que la exhibición presentó obras de artistas jóvenes del momento, el catálogo, editado por Cullen, incluyó ensayos y textos relacionados con artistas vanguardistas de la época bajo estudio, que ayudaban a contextualizar el conjunto de tendencias de los artistas neoconceptuales en la muestra.<sup>777</sup> El catálogo contenía ensayos temáticos de nuevo encargo, al igual que reediciones de textos, manifiestos, ilustraciones y biografías con miras a ofrecer una idea de los precedentes artísticos. De particular interés para este estudio fue la reimpresión del manifiesto del Grupo FRENTE, el artículo de Marimar Benítez sobre la trayectoria de Carlos Irizarry de 1985, la breve biografía de Joaquín Mercado y el artículo de la historiadora de arte Miriam Basilio, quien cuestionó los enfoques metodológicos y asunciones de comisarios e historiadores que abordaban el arte en Puerto Rico. En su ensayo *Notas de Campo de 'una informante nativa'*, después de comentar sobre la escasez de estudios en arte latinoamericano y la presentación de artistas puertorriqueños en exhibiciones de arte latinoamericano en instituciones estadounidenses, Basilio propuso una nueva mirada o análisis de la historiografía local. Así comentaba:

Frecuentemente, en el campo de la historia del arte se hace una ecuación entre el arte puertorriqueño y temas de 'identidad': asumiendo que este debería ser el rasgo primario, si no definitorio, del arte producido por artistas puertorriqueños [...] ¿pero, qué pasa cuando un artista elige hacer trabajos que no pueden ser fácilmente clasificados de acuerdo con asuntos de identidad?<sup>778</sup>

Es interesante ver cómo textos revisionistas de la obra de Irizarry, Ferrer y otros vanguardistas se han llevado a cabo por historiadoras puertorriqueñas que residen fuera de la Isla o comisionarios foráneos.<sup>779</sup> Esta, precisamente, fue una de las motivaciones que animó a hacer esta investigación.

---

<sup>776</sup> Deborah Cullen, "None of the Above: Contemporary Works by Puerto Rican Artists," ed. Real Art Ways / Museo de Arte de Puerto Rico (Hartford: Real Art Ways, 2004), 14.

<sup>777</sup> La muestra se presentó en Real Art Ways en Hartford, Connecticut del 1 de mayo al 3 de octubre de 2004 y en el Museo de Arte de Puerto Rico del 22 de enero al 17 de abril de 2017. Participaron: Manuel Acevedo, Allora & Calzadilla, Javier Cambre, Nayda Collazo Llorens, Dzine, Cari González Casanova, Ivelisse Jiménez, Charles Juhász Alvarado, C.I.G. Lang, Malika, Arnaldo Morales, Enoc Pérez, Carlos Rivera Villafañe y Chemi Rosado Seijo.

<sup>778</sup> Basilio, "Notas de campo de 'una informante nativa'," 164.

<sup>779</sup> Algunos son: Estrada, "Del populismo al Pop: las artes gráficas de los movimientos chicano y puertorriqueño."; Yasmín Ramírez, "Carlos Irizarry," en *Voces y visiones: Highlights from El Museo del*

Cullen organizó la colectiva *Arte ≠ Vida Actions by Artists of the Americas, 1960-2000* para el Museo del Barrio en Nueva York. La muestra consistió en explorar los *performances* creados por artistas latinoamericanos en la segunda mitad del siglo XX. Incluyó a unos trescientos artistas latinoamericanos que trabajaron tanto en el continente americano, como en los Estados Unidos, algunas islas del Caribe y Centro América. Dentro de la selección, se incluyeron las acciones de Ferrer en Nueva York y Filadelfia, al igual que las de Carlos Irizarry de 1979 y el toro de Joaquín Mercado en la Galería Colibrí en 1973. El trabajo e investigación de Cullen situó a los artistas vanguardistas de la época bajo estudio en un contexto más amplio. Sobre todo, vinculó preocupaciones similares entre artistas de la Isla y Latinoamérica, y no solo los estadounidenses.

Como comisaria en jefe del Museo del Barrio, Cullen presentó, en 2010, la primera exhibición retrospectiva de Rafael Ferrer. Con el título *Retro/Active: The work of Rafael Ferrer*, se expuso una muestra abarcadora que examinó la producción y las contribuciones influyentes de cinco décadas de trabajo. El catálogo que acompañó la muestra incluyó ensayos, entrevistas y una cronología de la vida y obra de Ferrer.<sup>780</sup> Dos años más tarde, Cullen publicó el libro *Rafael Ferrer*, un análisis extenso de la obra, iconografía y filosofía de Ferrer, creando vínculos entre la escena de arte internacional y la puertorriqueña.

Este capítulo intentó diagramar la campaña de censura hacia los artistas y obras vanguardistas. Desde la exhibición colectiva del Museo de Arte de Ponce en 1986, la historiografía y comisaría local han seguido en mismo guion de resistencia a las vanguardias, inicialmente propuesto por Marta Traba. Queda evidente que, a pesar del gran acervo documentario que existe sobre la vanguardia y sus artistas, se intentó ocultar ese estilo artístico, ya que, suponían, iban en contra de las teorías identitarias que dominaban el discurso historiográfico local.

---

*Barrio's Permanent Collection: Graphics*, ed. Deborah & Fatima Bercht Cullen (Nueva York: El Museo del Barrio, 2003); Fatima Bercht Miriam Basilio, Deborah Cullen, Gary Garrels & Luis Enrique Pérez-Oramas, ed., *Latin American & Caribbean Art: MoMA At El Museo* (New York: Distributed Art Publishers, Inc., 2004); E. Carmen Ramos, "Our America: The Latino Presence in American Art," ed. Smithsonian American Art Museum (Washington DC: D Giles Limited, 2014); *Pop America 1965-1975*.

<sup>780</sup> Incluyó aportaciones de Vincent Kantz, Edward J. Sullivan y Carter Ratcliff.

## CONCLUSIONES

Una de las primeras conclusiones que han podido extraerse es que, a pesar de la gran cantidad de documentos conservados en los archivos, la mayoría de las exhibiciones han quedado fuera de la historia de arte oficial de la Isla. En el transcurso de esta tesis, mediante el análisis de recortes de periódicos, entrevistas, opúsculos de exhibición, carteles promocionales y fotografías de la época, se ha podido evidenciar que el arte vanguardista en Puerto Rico tuvo una contundente presencia en la Isla durante las décadas bajo estudio. A lo largo de los capítulos se rastreó una amplia serie de las actividades, artistas y exhibiciones vanguardistas que se llevaron a cabo en Puerto Rico. Todos ellos demuestran que el arte de avanzada no fue un fenómeno pequeño, sino que fue un movimiento contundente que se manifestó a comienzos de la década de los sesenta.

Una segunda conclusión sería que las obras discutidas abarcan una amplia gama de manifestaciones artísticas ligadas a los movimientos de vanguardia que se estaban dando en Europa y América, tales como el junk art, neodadá, arte op, pop, cinético, conceptual, instalaciones y *happenings*. Los artistas bajo estudio reaccionaron al canon establecido por la Generación del 50, un arte que versaba sobre el costumbrismo y reafirmaba la identidad puertorriqueña. Se trazó la génesis de la vanguardia local desde Rafael Ferrer, que abrió el camino en los primeros años de los sesenta. Se discutió cómo su trabajo presentaba temas y preocupaciones en consonancia con la actualidad de la Isla y su contexto caribeño mediante un lenguaje vanguardista. Se demostró que Ferrer tuvo gran exposición y apoyo en la Isla y que sus piezas fueron adquiridas por instituciones públicas, como el ICP, el Museo de la Universidad y el Recinto Universitario de Mayagüez de la UPR. A pesar de la proliferación de su trabajo y exhibiciones, en los textos de historia de arte local sólo se menciona su primera exhibición de 1961 y el escándalo que produjo. Los textos se abstienen de hacer comentarios críticos de su obra, sus influencias y su contexto en el panorama latinoamericano, caribeño y estadounidense.

Además, se perfiló a los artistas, Rafael ‘Chafó’ Villamil y Ernesto Jaime Ruiz de la Mata, que han pasado a ser notas al pie en los textos de historia del arte local. Mediante un examen de sus exhibiciones en la Isla, se catalogó y visibilizó su trabajo, que hasta el momento se había omitido de la historiografía. Se analizó la labor de los artistas Carlos Irizarry y Luis Hernández Cruz como impulsores del arte abstracto y experimental. Irizarry, mediante la Galería 63, fundada en 1966, organizó una serie de exhibiciones de arte op, cinético, *hard-edge* y lienzos estructurados. Por otro lado, Luis Hernández Cruz,

gracias a su puesto como asistente del director del ICP y presidente de la Cátedra de Artes Plásticas del Ateneo Puertorriqueño, inició el interés por adquirir obras de avanzada para las colecciones de ambas instituciones.

Se discutió el rol primordial del RUM, UPR en el desarrollo de la vanguardia y el ambicioso Programa de Arte, organizado por el rector José Enrique Arrarás Mir e implementado por los profesores Ángel Crespo, Pilar Gómez Bedate y Stuart Ramos Biaggi. Se examinaron los inicios de la relación con la vanguardia brasilera, gracias a Julio Plaza y Regina Silveira, quienes laboraron como artistas residentes y profesores en el campus universitario. Toda esta rica actividad cultural que se llevó a cabo en el recinto mayagüezano, quedó omitida de los textos de arte en Puerto Rico. En esta tesis, se presentan trabajos inéditos tanto de Plaza y Silveira, como de otros artistas vanguardistas activos en la Isla.

Finalmente, se esbozaron las polémicas económicas y políticas de los años setenta y cómo estas influyeron en el quehacer artístico. En esta época surgen dos figuras de importancia en Puerto Rico, Marta Traba y Luigi Marrozzini. Traba publicó un controvertido libro donde esbozó su teoría de la resistencia, una declaración en contra de las vanguardias. Según ella, estas eran una asimilación cultural. Por otro lado, Marrozzini se convirtió en el marchante de los artistas vanguardistas de la Isla. En su nuevo local, se llevó a cabo la primera exhibición colectiva de instalaciones en Puerto Rico. Además, se analizó el trabajo de dos mujeres artistas vanguardistas, Zilia Sánchez y Suzi Ferrer, quienes, mediante su obra experimental, retaron la mirada masculina que domina el arte occidental.

Una tercera conclusión confirma la exclusión que todas estas exposiciones y obras han sufrido en la historiografía local, un fenómeno que se ha caracterizado como de censura y omisión. Para ello, se revisaron los textos historiográficos publicados en la Isla. Esto reveló que la historiografía se ha enfocado en analizar el discurso estético atado al discurso ideológico basado en la teoría de la resistencia de Marta Traba. Para ella, cualquier estética de avanzada era un resultado de una colonización cultural. No queda duda de que el asunto del estatus político de la Isla permea todos los asuntos de la sociedad puertorriqueña, pero es un poco descabellado asumir que trabajar en un determinado lenguaje estético, te hace menos puertorriqueño. En la tesis se ha demostrado que, a pesar que la vanguardia se criticó por su alejamiento de contenido social, existió una gran cantidad de piezas en las que, mediante un lenguaje vanguardista, en ocasiones irreverente, los artistas hacían referencias a la experiencia puertorriqueña de la época. Las

consecuencias de este pensamiento llevaron a la omisión de artistas de avanzada en los textos y exhibiciones antológicas sobre la historia de arte puertorriqueño. Esto queda demostrado por el hecho de que, a pesar de que las colecciones públicas de Puerto Rico tienen obra *avant garde* en sus colecciones, estas no se han incluido en exhibiciones antológicas. Pero, además, en un pasado cercano, se organizaron exhibiciones sobre el arte vanguardista en Latinoamérica. No obstante, debido a la escasez de textos académicos, Puerto Rico quedó fuera. Por otro lado, la visión miope del discurso historiográfico no permitió reflexionar sobre por qué los artistas utilizaron este lenguaje estético. Una posible respuesta es que la mayoría se crio y se educó fuera de Puerto Rico y, por ende, no fueron discípulos directos de los Talleres de la DivEdCo o los del ICP. Sin embargo, cabe añadir que hay algo poético en la utilización del lenguaje visual del colonizador para producir obras que ofrecen un comentario crítico sobre la sociedad y el gobierno de donde surgieron los artistas.

A partir del redescubrimiento de las obras y artistas que se discuten en esta tesis, se debe continuar con el trabajo de investigación y difusión. Entre las fórmulas de difusión de estas investigaciones, la autora presentó una propuesta comisarial para la primera parte de una muestra retrospectiva de Irizarry en la Isla, con el título *(R)evolución: 1966 a 1983*, que examinará el trabajo de Irizarry producido desde su retorno a la isla en 1966 y su posterior retorno después de cumplir sus años de cárcel. El proyecto se encuentra en la etapa de recaudación de fondos económicos. Más triste ha sido el destino de Joaquín Mercado, Domingo López de Victoria y Suzi Ferrer, que han sufrido una omisión completa. Con miras a contribuir a rellenar las lagunas del arte puertorriqueño, la autora de esta tesis tiene como meta organizar una exhibición del arte vanguardista basada en la investigación de esta disertación. La tarea es de gran urgencia, dado que, aunque rara vez han sido exhibidas, las obras se encuentran en un estado delicado por falta de mantenimiento. Por lo tanto, se hace imperativa la recomendación de que se destine una partida de fondos económicos para a la conservación y preservación de estas obras.

Por otro lado, la Bienal del Grabado Latinoamericano ha tenido poco estudio académico. Hasta el momento, solo se conoce la tesis de María del Mar González González y su estudio sobre la construcción del Estado mediante la BSJ. Deben continuarse estudios sobre el proceso de selección participativa, los requisitos, la instalación y el contenido de las obras exhibidas, entre otros, de la BSJ. A modo de conclusión final, es necesario insistir que aún quedan muchas lagunas en la historia de arte en Puerto Rico. Con esto quiero decir que la vanguardia no ha sido el único caso de

censura. Por ejemplo, poca investigación se ha llevado a cabo sobre mujeres artistas, artistas afrodescendientes o legado institucional, entre otros muchos posibles temas. Esta tesis pretende continuar con las contribuciones de historiadoras de arte de mi generación que han comenzado a proponer nuevos discursos sobre el arte en Puerto Rico. Sobre todo, esta tesis intenta darle voz a un sinnúmero de artistas que han sido silenciados por más de cuatro décadas. Este estudio es solo el comienzo de ver el arte de avanzada de Puerto Rico y una oportunidad a presentar el trabajo de estos artistas a investigadores, comisarios y autores fuera de Puerto Rico. En fin, esta tesis quiso afirmar y dejar constancia de un Puerto Rico vanguardista.

## APÉNDICES



## **APÉNDICE 1**

### **CALENDARIO DE EXHIBICIONES 1960-1979<sup>781</sup> DEL ATENEO PUERTORRIQUEÑO**

#### **1960**

marzo

Lautaro Alvial Bensen

Cecilia Orta (fin fecha)

1 - 15 de abril

Juan Davó

18 de abril - 2 de mayo

Marilú Rodríguez

agosto

Tomás Batista

25 de noviembre

Patty Pease

16 de diciembre - 30 de enero

Exposición Festival Navidad

Luis G. Cajiga, Carlos Raquel Rivera, Juan Hernández Pérez, José R. Alicea, Rubén Rivera Báez, Francisco Rodón, Luis Hernández Cruz, Antonio Gantes, Patty Pease, Manolón Villamil, Myrna Báez, Efrén Ramírez, José Antonio Torres Martinó, Francisco J. Zamora, Alison Daubercies de Morán, René G. Trujillo Betancourt, Juan Raúl Pérez, Víctor M. Linares, Rubén Moreira, Augusto Marín, Domingo García, Fran Cervoni Brenes.

#### **1961**

9 de mayo

Rafael Rivera García

diciembre

Festival de Navidad

Ganadores: Augusto Marín, Francisco Rodón, Muriel Glantsman, José Antonio Torres Martinó

#### **1962**

14 de febrero

Faré

14 de junio

Iván Tovar

---

<sup>781</sup> He reconstruido estas historias incompletas de exhibiciones de la información recopilada de los catálogos y recortes de periódicos en los varios archivos que he visitado.

11 de julio  
Luisa Rosa Pedreira

8 de agosto  
JB Dobal

14 de septiembre  
Carlos Raquel Rivera, Epifanio Irizarry, Antonio Maldonado

19 de octubre  
Rafael Colón Morales

16 de noviembre - 19 de diciembre  
Antonio Gantes

14 de diciembre - 31 de enero  
Concurso Pintura Festival Navidad  
Ganadores: Francisco Rodón, Augusto Marín, Leonore Toby, José R. Alicea

## **1963**

15 de febrero - 13 de marzo  
Manuel Soto Muñoz

15 de marzo  
Iván Matos

19 de abril  
Nidia Serra

17 de mayo  
Rafael Rivera García

14 de junio  
Jaime Carrero

3 de julio  
Andrés Bueso

12 de julio  
Francisco Rodón

16 de agosto  
José R. Alicea "Dibujos y grabados"

11 de septiembre  
Julio Abril Lamarque

27 de septiembre

Rafael Delgado Castro, Rafael Rivera Rosa and José Rosa

18 de octubre

Sheila Malone Collins

13 de diciembre

Concurso de Pintura

Ganadores: Myrna Casas, Alison Daubercies de Morán, Epifanio Irizarry, José R. Alicea, A. Iván Matos, Ricardo Quiñones Vives

## **1964**

7 de febrero - 6 de marzo

Bart Mayol

4 de marzo

Epifanio Irizarry

8 de mayo

Rafael Rivera García “Apocalipsis”

12 de junio

Exposición de obras de las estudiantes del Colegio Universitario del Sagrado Corazón

14 de agosto - 9 de septiembre

Héctor González, Carlos Osorio, Luis M González

11 de septiembre

Ángel Ignacio Casiano Berga

23 de octubre - 20 de noviembre

Exposición póstuma José M Figueroa

20 de noviembre

Helena Mayoral

18 de diciembre

Concurso de Pintura Navidad

Jurado: José Buscaglia, Antonio Gantes, Luigi Marrozzini

Ganadores: Luis Germán Cajigas, Rafael Colón Morales, Augusto Marín, Juan Alberto Terrasa, Marcos Irizarry, José R. Alicea, Luis Medina Gaud

## **1965**

26 de febrero

Ricardo Tremols

6 de marzo

Epifanio Irizarry

19 de marzo

Carlos Aníbal Torres

23 de abril

Félix Rodríguez Báez

14 - 24 de mayo

Manuel San Miguel Griffó

28 de mayo

Mauricio Pretto

11 de agosto

Carlos Osorio, Luis M. González, Héctor González

29 de octubre

Oscar Colón Delgado

diciembre

Concurso de Pintura Navidad

Ganadores: Félix J. Bonilla Norat, Patty Pease, Edgardo Franceschi, José R. Alicea, Edgardo Franceschi, Luis Medina Gaud

## **1966**

4 de febrero

Luis García Sánchez

11 de abril

Luis Germán Cajigas

29 de abril

Rafael Rivera García

16 de diciembre

Exhibición premios Festival de Navidad

Jurado: María Luisa Muñoz, Arq. Efraín Pérez Chanis, John Balossi

Ganadores: Julio Micheli, Domingo López de Victoria, Augusto Marín, Lope Max Díaz, Jaime Romano, José R. Alicea, Edwin Francisco Rosario, Alfredo Cubiñá, Luis Medina Gaud

\*premios óleo San Juan Racing Society y Hotel Caribe Hilton

## **1967**

10 de marzo

Ernesto Álvarez

15 de septiembre

Pablo Rubio Sexto

15 de diciembre

Exhibición premios Festival de Navidad

Ganadores: Myrna Báez, Olga Albizu, John Balossi, Eliasin Cruz Colón, Jeanne Pasley, Janette Blasini, Jaime Romano, Lope Max Díaz, José R. Alicea, Elí Barreto

## 1968

enero - febrero

Elí Barreto

23 de febrero

Leslie Colombani *Construcciones*

7 junio

Alejandro Sánchez Felipe

21 de junio

Jeffrey Leder

19 de julio - 2 de agosto

Rafael Rivera García

16 de agosto

Alfredo Cubiñá

21 de agosto

Conferencia “Visión panorámica de la historia y técnica del grabado” por Luiggi Marrozzini

6 de septiembre

Ivonne Torres

20 de septiembre

Myrna Rodríguez *Grabados*

diciembre

Exposición de las obras presentadas al Festival de Navidad

Ganadores: Jaime Romano, Lope Max Díaz, Carmelo Fontánez, Rafael Tufiño, hijo, Michel Sosa

## 1969

diciembre

Exhibición premios Festival de Navidad

Ganadores: Edwin Maurás Modesti, Ilka Esteva, Luis Betancourt, Coralie Gupta, Julio Micheli, María Dolores Paz

## 1970

diciembre

Ganadores: Isabel Vázquez, José A. Olivo. Ariel Fernández, Myrna Báez, Ricardo Domenech, Norman Hopgood

## **1971**

30 de marzo

Subasta de obras de arte

Luis Hernández Cruz, Paquita Merino, Ángel Botello, San Miguel, Álvarez Des, Fran Cervoni, José Oliver, Julio Rosado del Valle, José Antonio Torres Martinó, Jorge Rechany, Félix Rodríguez Báez, Domingo García, Isabel Vázquez, Augusto Marín, Norman Hopgood, Antonio Navia, Arturo Bourasseau, Myrna Báez José Ruiz, Rafael Ríos Rey, Germán Cagjiga, Bartolomé Mayol, Guillermo Sureda, Tony Maldonado, Carlos Marichal, Carlos Raquel Rivera, Jaime Romano, José R. Alicea, Alfredo Cubiñá, Carlos Irizarry, Luis Rochet, M. Acevedo, Hernández, Benítez, Víctor Pérez, Alfred van Loen, John Balossi, Lorenzo Homar, Susana Herrero, N. Bonilla, Evelyn Sánchez, Delta Picó, Víctor Piedra, Alberto Ortiz Collado, Rosario, Rafael Tufiño, Compostela, Tomás Batista

31 de agosto

Conferencia “La técnica del retrato en José Campeche: Un capítulo de la pintura puertorriqueña” por Dr. Arturo V. Dávila

15 de noviembre

Foro sobre el libro de la profesora Marta Traba “Propuesta polémica sobre un arte puertorriqueño”, panelistas: José Antonio Torres Martinó, Lorenzo Homar, Antonio Martorell, moderadora: Lcda. Nilita Vientós Gastón

diciembre

Exhibición premios Festival de Navidad

Ganadores: Awilda Sterling, Margarita Sofía Rodríguez

## **1972**

23 de febrero

Conferencia: “La Catedral Primada de Puerto Rico” por Dr. Arturo V. Dávila

3 de marzo

Segunda Subasta obras de arte: Pro construcción Sala de exposiciones de arte del Ateneo Myrna Báez, Marina Palmer, Antonio Bou, Raúl Acevedo Montalvo, José Antonio Olivo, Ángel M. Vega, Roberto L. Tort Solá, Antonio Navia, Félix Rodríguez Báez, Luis F. Betancourt, Gantes, Avilio Cajigas, Evelyn Sánchez de Monserrate, Definé, Norman Hopgood, Santaro Juan Muñiz, John Balossi, Félix Rodríguez Báez, Lorenzo Homar, Franck Nanarionis, Susana Herrero, Julio Micheli, Marina Clinchard, Compostela, Isern, Alfredo Cubiñá, Ángel Vega, Isaac Novoa López, Tufiño II, Iván Pérez Nazario, Carola Vega, Manuel San Miguel, Rafael Rivera García, Víctor Piedra, Rafael Colón Morales, Salvador Dalí, Rosita Merino de Haeusler, Regina Tomlinson, José Collazo Ruiz, Antonio Martorell, Padre Ángel Salamanca, Manuel Hernández, Luis Hernández Cruz, Joaquín Reyes, Juan Echevarría, Luis Alonso, Lee Lester, Julio Biaggi, Sabrino, Ramón Velázquez, Ocasio, Luis Medina Gaud, L. Concepción, José Iranzo

## **1974**

27 de agosto

Pedro Alcántara

## **1975**

Exhibición premios Festival de Navidad

Rebecca Castrillo, Oscar Mestey Villamil, León Lowman, Eduardo Vera Cortés, Carlos Sueños, Andrés Rodríguez Santos, Jaime Asencio, Marina P. Clinchard, Raul E. Acero, Héctor L. Almodóvar, Sonia Margarita Badillo, Sylvia Blanco, Paul Camacho, Carlos E. Collazo Mattei, Edwin Cordero, Luis A. Cortés Collazo, Maritza Dávila Irizarry, Blanca M. Gari, José González Nicolau, Carmen Marrero Bonilla, Lorraine Martorrell, Rosita Merino de Haeussler, Miriam Mirando Moyano, José A. Olivo, Iván Pérez Nazario, Delia Quilicheni, Lolomar R. de Rivera, Jaime Suárez, Carlos Torres Ortiz, Magda Torres Vázquez, Mery Virella



## **APÉNDICE 2**

### **CALENDARIO DE EXHIBICIONES DEL MUSEO UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO, RECINTO DE RÍO PIEDRAS, 1960-1980**

#### **1960**

25 de enero - 10 de febrero  
17 pinturas de Grandes Maestros  
Cortesía MAP

16 de febrero - 4 de marzo  
Tamara Kerr “Óleos y dibujos”

10 de marzo  
*Marichal: 10 años de diseño tipográfico, editorial, teatro, comercial*

10 - 30 de junio  
Abraham Blustein

2 - 26 de agosto  
Cristóbal Ruiz

30 de agosto - 16 de septiembre  
Jay Milder

19 de septiembre - 7 de octubre  
Justin Heinlein

11 - 28 de octubre  
Miguel Pou

11 de octubre - 28 de octubre  
Ramón Frade 1875-1954

1 - 27 de noviembre  
Grabadores brasileños

6 - 30 de diciembre  
Exhibición colección Dr. Fernando M. Monserrate ‘pintura contemporánea puertorriqueña’  
Luisa Géigel de Gandía, Julio Rosado del Valle, Manuel Hernández Acevedo, Rafael Rivera García, Félix Rodríguez Báez, Lorenzo Homar, José Meléndez Contreras, José Antonio Torres Martinó, Eduardo Vera Cortés, Rafael Tufiño, M. Figueroa, Ernesto Torres, Miguel A. Ríos, Francisco Sein, Jaime Massanet, Francisco Rodón

#### **1961**

10 - 27 de enero  
Rafael Rivera García

31 de enero - 17 de febrero  
John Chapman Lewis

21 de febrero - 10 de marzo  
Helen Rennie

12 de marzo - 1 de abril  
Exposición de pinturas puertorriqueñas

13 de marzo - 8 de abril  
1era exposición Diseño Industrial

3 - 15 de abril  
Exposición al aire libre  
MUPR y IBEC

11 - 28 de abril  
Jordon Meinster

2 - 19 de mayo  
Arnold Taraborrelli

23 de mayo - 16 de junio  
Exposición colección Museo Guggenheim

23 de mayo - 16 de junio  
2 pintores: Ferrer y Villamil

20 de junio - 7 de julio  
Jaime Carrero

11 - 28 de julio  
Abe Feldstein "Pinturas"

1 - 25 de agosto  
Antonio Luccarelli

28 de agosto - 15 de septiembre  
Miguel San Miguel

29 de agosto - 22 de septiembre  
Alfonso Arana

26 de septiembre - 20 de octubre  
John St. John

24 de octubre - 17 de noviembre  
John Balossi

21 de noviembre - 15 de diciembre  
Arte gráfica de Holanda

19 de diciembre - 5 de enero de 1962  
Pintores cubanos  
Colección Nicolás Quintana

## **1962**

9 - 26 de enero  
*Grabado de Maestros del Arte Moderno*

16 de enero - 2 de febrero  
Hazel Pry de Moreno

8 - 23 de febrero  
Chagall 40 grabados *Fábulas de La Fontaine*

20 de febrero - 2 de marzo  
Ramón Hernández

27 de febrero - 16 de marzo  
Obras de la Fundación Ferré

27 de febrero - 16 de marzo  
María Rodríguez Señeriz

20 de marzo - 6 de abril  
Pintura y escultura en Puerto Rico - 1962  
Alberty, Albizu, Arana, Balossi, Bonilla, Botello, del Valle, Colón, Glantzman, Hernández,  
Hernández Cruz, Mahmoud, Mayol, Meléndez Contreras, Oliver, Orta, Pou, Rechany,  
Rivera García, Rodón, Rodríguez Báez, Rodríguez Señeriz, Rosado del Valle, Ruiz,  
Torres, Yamin, Compostela, Daen, Géigel de Gandía, Warrek

10 -27 de abril  
Clare Ferriter

1 - 18 de mayo  
3ra selección Grandes Maestros  
Colaboración MAP

22 de mayo - 8 de junio  
Noemí Ruiz

24 de mayo - 2 de junio  
exposición al aire libre  
MUPR y IBEC

12 - 29 de junio

George Warrek

3 - 20 de julio

Pinturas de René Trujillo Betancourt

20 de julio - 10 de agosto

Mario Jaime Torroella

14 de agosto - 4 de septiembre

Luis Hernández Cruz

14 - 28 de septiembre

Exposición homenaje póstumo Cristóbal Ruiz

2 de octubre - 9 de noviembre

Arte contemporáneo en Puerto Rico

Rosado del Valle, Ruiz de la Mata, Domingo García, Rodón, Arana, Mohmoud, Orta, Homar, Alicea, Carrero, Hernández Cruz, Félix J. Bonilla, A Marín, Cristobal Ruiz, Osiris Delgado, Tufiño, José Meléndez Contreras, Ivan Mattos, Rafael Colón, Jaime Yamin, Roberto Alberty, Santos René Irizarry, José Oliver, Arnaldo Maas, Compostela, Balossi y Warrek

13 - 30 de noviembre

Bart Mayol

5 - 21 de diciembre

Diseño industrial

## **1963**

14 - 25 de enero

Grabados originales

29 de enero - 15 de febrero

Yolla Niclas (fotografía)

19 de febrero - 8 de marzo

Abstracciones: Ernesto J Ruiz de la Mata

26 de marzo - 10 de abril

Luichy Martínez “Esculturas y gouaches”

3 de abril - 10 de mayo

Francisco Rodón

25 de abril - 6 de mayo

Donald Wayne Keillor (fotografía industrial)

14 - 30 de mayo

Rafael Colón Morales y Aníbal Iván Mattos

4 - 19 de junio

Roberto Alberty y Colectiva de arte contemporáneo de PR

John F. Balossi, Félix Bonilla, Jaime Carrero, Rafael Colón, Compostela, Lindsay Daen, Osiris Delgado, Domingo García, Luis Géigel, Luis Hernández Cruz, Augusto María, Aníbal Matos, Bart Mayol, José Oliver, Jorge Rechany, Rafael Rivera García, Francisco Rodón, Julio Rosado del Valle, Ernesto Jaime Ruiz de la Mata, Frances del Valle, George Warrek

26 de junio - 12 de julio

Colecciones privadas

6 - 24 de agosto

Alfonso Arana

27 de agosto - 15 de septiembre

Frances del Valle

17 de septiembre - 4 de octubre

Jack Bilander

8 - 25 de octubre

Rafael Rivera García: Gólgota

29 de octubre - 10 de noviembre

Samuel Sánchez

21 de noviembre

Gloria García Morín

20 de noviembre - 5 de diciembre

John Balossi "Gouaches"

5 de diciembre

Diseño - 1963

10 - 27 de diciembre

Pintura y escultura en Puerto Rico - 1963

Roberto Alberty, José R Alicea, Mayrna Báez, John F. Balossi, Tomás Batista, Félix Bonilla Norat, Germán Cajigas, Jaime Carrero, Rafael Colón, Compostela, Ismael D'Alzina, Osiris Delgado, Rafael Delgado Castro, Frances del Valle, Domingo García, Pedro J. Gispert, Luis Manuel González, Pedro Juan Hernández, Luis Hernández Cruz, Lorenzo Homar, José María Iranzo, Epifanio Irizarry, Santos René Irizarry, Augusto Marín, Antonio Martorell, Iván Matos, Bartolomé Mayol, José R. Olivar, Carlos Osorio, Monelisa Pérez Marchand, Miguel Pou, Jorge Rechany, Rafael N. Rivera García, Francisco Rodón, José Rosa, Julio Rosado del Valle, Ernesto J Ruiz de la Mata, Samuel Sánchez, Rene Trujillo Betancourt, Rafael Tufiño, Jorge Warrek, José Buscaglia

## 1964

30 de diciembre - 17 de enero

Epifanio Irizarry

22 de enero - 7 de febrero

Rafael Ferrer: Esculturas

25 de febrero - 13 de marzo

Justin Heinlein

17 de marzo - 8 de abril

Ladislav Kijno y Van Elliot Williams

7 - 24 de abril

Federico Álvarez Des

28 de abril - 15 de mayo

Colectiva de grabados

Tamayo, Sutherland, Baskin, Rivera, Clavé, Marini, Siqueiros, Matisse, Bonnard, Beckmann, de Chirico, Portinari, Cezanne, Redón

19 de mayo - 19 de junio

Colectiva

Julio Acuña, Freda Margaret Acheson, Jose R Alicea, Myrna Baez, John F Balossi, Tomás Batista, Felix Bonilla Norat, Jose Buscaglia, Jaime Romano, Compostela, Alison

23 de junio - 10 de julio

Charles Dix

1 de julio

Pintura mexicana

8 - 21 de julio

Cecilia Orta

14 - 31 de julio

Edward H. Miller

11 de agosto - 22 de septiembre

Muestra colecciones privadas: Arrarás Mir, Conde III, Tur y Rosa Silva

Arrarás Mir: Julio Rosado del Valle, Braque, Sam Francias, Luis Hernández Cruz, Domingo García, Lorenzo Homar, Sidney Goodman

Conde III: Rufino Tamayo, Julio Rosado del Valle, Pablo Picasso, Pablo Serrano, Francisco Rodón, David Alfaro Siqueiros, Augusto Marían, Amrmando Maas, Frascioni, Carpani, Cristóbal Ruiz

Rosa Silva: Julio Rosado del Valle, Francisco Rodón, Leonard Baskin, Sinisca, Lorenzo Homar

Tur: Francisco Rodón, Roberto Alberty, Dr. Atl

22 de septiembre - 3 de octubre  
Exposición Bocetos para carteles

6 - 23 de octubre  
Jaime Carrero

27 de octubre - 14 de noviembre  
Pinturas Domingo García

25 de noviembre - 11 de diciembre  
Ernesto Jaime Ruiz de la Mata "Pop Art"

8 - 25 de diciembre  
María Rodríguez Señeriz

14 de diciembre - 14 de enero de 1965  
Muestra colectiva de arte contemporáneo  
Olga Albizu, Alfonso Arana, Myrna Báez, John Balossi, Tomas Batista, Francisco Boira, Félix Bonilla Norat, Jose Buscaglia, Jaime Carrero, Rafael Colon Morales, Compostela, Alison Daubercies, Osiris Delgado, Margot Ferra, Domingo Garcia, LHC, Arnaldo Mass, Augusto Marín, Iván Mattos, José Oliver, Cecilia Orta, Monelisa Pérez Marchand, Mela Pons de Alegria, Miguel Pou, Rafael Rivera García, Francisco Rodón, María Rodríguez Señeriz, Julio Rosado del Valle, Jaime Ruiz de la Mata, James Shine, Manuel Soto Muñoz, Amador St. Just, Jose Antonio Torres Martinó, George Warrek

## 1965

19 de enero - 5 de febrero  
Francisco Boira "Cartones para murales"

9 - 26 de febrero  
Muestra colectiva del grabado contemporáneo  
José Alicea, Myrna Báez, John Balossi, Luis Hernández Cruz, Lorenzo Homar, Marcos Irizarry, Augusto Marín, Antonio Martorell, Carlos Raquel Rivera, Luis Santos, José Antonio Torres Martinó, Rafael Tufiño

16 de marzo - 24 de abril  
Dibujo contemporáneo en Puerto Rico  
Alfonso Arana, John Balossi, Tomás Batista, Félix Bonilla Norat, M Casas, A Casiano, Alison Daubercies, Delgado, Frances del Valle, Domingo García, P Cispert, Luis Hernández Cruz, Lorenzo Homar, José María Iranzo, Carlos Marichal, Augusto Marín, José Oliver, Cecilia Orta, Miguel Pou, Rafael Rivera García, Francisco Rodón, Julio Rosado del Valle, Ernesto Jaime Ruiz de la Mata, Miguel San Miguel, José Antonio Torres Martinó, Rafael Tufiño, George Warrek

27 de abril - 30 mayo  
Exposición naturaleza muerta (Arte en PR 1965)  
Alfonso Arana, John F. Balossi, Francisco Boira, Jaime Carrero, Myrna Casas, Ismael D'Alzina, Alison Daubercies, Osiris Delgado, Frances del Valle, Domingo García,



Epifanio Irizarry, Santos René Irizarry, Augusto Marín, Bartolomé Mayol, José R. Oliver, Miguel Pou, Jorge Rechany, Rafael N. Rivera García, Francisco Rodón, Félix Rodríguez Báez, Julio Rosado del Valle, Manuel San Miguel, James G. Shine, José Antonio Torres Martínó

12 de mayo

*MoMA lettering by Modern Artists*

3 de junio

*Pintura en Puerto Rico*

12 - 18 de julio

Exposición Aire libre IBEC

1 - 7 de julio

Fotografías mujeres periodistas

13 - 30 de julio

Zilia Sánchez

3 - 20 de agosto

Chagall: 40 grabados *Fábulas de La Fontaine*

15 de septiembre - 10 de octubre

Antonio Frasconi

20 de septiembre charla en División de Extensión

13 de octubre - 12 de noviembre

25 grabados de los grandes maestros

Pierre Bonnard, Bernard Buffet, Massimo Campigli, Paul Cezanne, Antoni Clave, Salvador Dalí, Oskar Kokoschka, Kathe Kollwitz, Jean Le Moal, Franz Marc, Henri Matisse, Giorgio Morandi, Antonio Music, Georges Rounault, David Alfaro Siqueiros, Pierre Soulage, Rufino Tamayo, Adja Yunkers, Zao Wou-Ki

29 de noviembre - 17 de diciembre

*La nueva vida*

Epifanio Irizarry, Lorenzo Homar, Augusto Marín, Francisco Rodón, José Campeche, Myrna Báez, Rafael Tufiño, Antonio Martorell, Félix Rodríguez Báez, Carlos Osorio, Manuel Hernández Acevedo, José R. Oliver, Luis Hernández Cruz, Domingo García, Rafael Ferrer, Luis G. Cajiga, Julio Rosado del Valle, Roberto Alberty, Carlos Raquel Rivera, Francisco Oller

21 de diciembre - 7 de enero

*Arte contemporáneo en Puerto Rico*

Alfonso Arana, Myrna Báez, John F Balossi, Félix J Bonilla, Jaime Carrero, Osiris Delgado, Edgardo Franceschi, Domingo García, Luis Hernández Cruz, Lorenzo Homar, José María Iranzo, Augusto Marín, Antonio Martorell, Víctor M Pérez, Rafael Rivera, Rafael Rivera García, Francisco Rodón, Félix Rodríguez Báez, Julio Rosado del Valle, José Rosa, Ernesto J Ruiz de la Mata, Rafael Tufiño

## 1966

12 - 28 de enero

Carlos Póveda

15, 16 y 17 de febrero conferencias “Arte Contemporáneo en Iberoamérica” por José Gómez Sicre, Colegio de Farmacia en la Universidad de Puerto Rico

1 - 25 de febrero

Goya: 80 grabados “Los desastres de la guerra”

1 - 18 de marzo

Oscar Colón Delgado

25 marzo - 29 abril

Exposición Arquitectura

3 - 30 de mayo

Carteles en Puerto Rico

24 de mayo - 10 de junio

Arte en Puerto Rico 1966

Alberty, Myrna Báez, John Balossi, Tomás Batista, Félix Bonilla Norat, Luis G. Cajigas, Jaime Carrero, Domingo García, Luis Hernández Cruz, Lorenzo Homar, Augusto Marín, M Pagán, Rafael Rivera García, Francisco Rodón, Julio Rosado del Valle, Ernesto Jaime Ruiz de la Mata

14 de junio - 15 de julio

Raúl Valdivieso “esculturas”

19 de julio - 5 de agosto

Enrique Tábara

9 -26 de agosto

Samuel Sánchez

13 de septiembre - 7 de octubre

Arte hispanoamericano contemporáneo

José A. Fernández Muro, Vicente Forte, Sara Grilo, Fernando Maza, Rogelio Polesello, Mario Pucharelli, Emilio Renart, María Luisa Pacheco, Marcelo Grassmann, Manabu Mabe, Arthur Luis Pisa, Fernando Botero, David Manzur, Omar Rayo, Carlos Póveda, Cundo Bermúdez, Hugo Consuegra, Wilfredo Lam, Raúl Milián, Amelia Peláez, René Portocarrero, Juan Downey, Roberto Matta, Raúl Valdivieso, Enrique Tábara, Mauricio Aguilar, Carlos Gonzalo Cañas, Rodolfo Abularach, José Luis Cuevas, Alejandro Aróstegui, Armando Morales, Leoncio Sáenz, Guillermo Trujillo, Julio Rosado del Valle

11 - 28 de octubre

Alfonso Arana

1 - 18 de noviembre  
Cajiga

22 de noviembre - 9 de diciembre  
Carlos Osorio

11 de diciembre  
La nueva vida  
Epifanio Irizarry, Lorenzo Homar, Augusto Marín, Francisco Rodón, José Campeche, Myrna Báez, Rafael Tufiño, Antonio Martorell, Félix Rodríguez Báez, Carlos Osorio, Manuel Hernández Acevedo, José R. Oliver, Luis Hernández Cruz, Domingo García, Rafael Ferrer, Luis G. Cajigas, Julio Rosado del Valle, Roberto Alberty, Carlos Raquel Rivera, Francisco Oller

14 de diciembre - 4 de enero 1967  
Francisco Rodón

## **1967**

17 de enero - 5 de febrero  
Artes gráficas de Polonia

7 - 25 de enero  
*Chagall: Fábulas de La Fontaine*

8 de marzo - 7 de abril  
Arte contemporáneo en Puerto Rico

14 - 29 de abril  
La nueva abstracción  
Luis Hernández Cruz, Carlos Irizarry, Domingo López

11 - 23 de mayo  
Buscaglia

23 de mayo - 10 de junio  
Jaime Romano

13 de junio - 7 de julio  
Homenaje a Rubén Darío  
Marcelo Bonevardi, Ricardo Carpani, Vicente Forte, Rómulo Maccio, Rogelio Polesello, Osvaldo Romberg, Antonio Seguí, Luis Alberto Wells, Alberto Teixeira, Fernando Botero, David Manzur, Alejandro Obregón, Omar Rayo, Lola Fernández, Rafael García Picado, Carlos Póveda, Roberto Estopinan, Roberto Matta, Rodolfo Opazo, Enrique Tábara, Manolo Millares, Rodolfo Abularach, José Luis Cuevas, Alejandro Arostegui, Armando Morales, Jaime Carrero, Domingo García, Luis Hernández Cruz, Julio Rosado del Valle, Antonio Frasconi, José Gamara, Francisco Hung, Jesús Soto

11 - 29 de julio

Ernest J. Ranspach

1 de agosto - 19 de agosto

José M. Cruxent

22 de agosto - 9 de septiembre

Colectiva de pinturas y esculturas

John Balossi, Félix Bonilla Norat, Alfredo Cubiñá, Rolando López Dirube, Antonio Molina, Jeanne Pasley y Rafael Rivera García

9 de octubre

Exposición de monedas, billetes y medallas

1 - 15 de noviembre

Pintura en Puerto Rico

17 de noviembre - 2 de diciembre

James Shine

8 - 21 de diciembre

Rolando López Dirube "Pinturas"

19 de diciembre - 12 de enero

Exposición Augusto Marín "Pinturas | Dibujos | Collages"

## **1968**

16 de enero - 3 de febrero

Compostela "Pingüinos"

1 - 24 de febrero

Pintura Puertorriqueña

visita Herbert Read

19 de marzo - 5 de abril

Maestros del Grabado

12 de marzo - 4 de abril

Santos

9 - 29 de abril

Luis Leal: Cerámicas

30 de abril - 18 de mayo

Bellos oficios

21 de mayo - 8 de junio

Olga Dueña: Pintura cinética

11 - 29 de junio  
Marcos Irizarry: Grabados

2 - 22 de julio  
Félix Rodríguez Báez

30 de julio - 17 de agosto  
Antonio Prats-Ventos

20 de agosto - 7 de septiembre  
Artes gráficas de México  
Rufino Tamayo, David Alfaro Siqueiros, José Luis Cuevas, Carlos Mérida, Lucas Johnson, Guillermo Meza, Miguel Covarrubias, Juan O’Gorman, Vlady, Pablo O’Higgins, Federico Cantú, Pedro Preux, Roberto Montenegro, Francisco Dosamantes, Juan Soriano, Leopoldo Méndez, Luis López Loza, Felipe Orlando, Manuel Felguérez, Lilia Carrillo, Francisco Toledo, Myrna Landau, F. Vilches, Marta Palau, Roser Bru, Vita Giorgi

10 - 28 de septiembre  
José Guadalupe Posada

23 de septiembre  
ESSO documentales

22 de octubre - 9 de noviembre  
Ernesto Álvarez “Pinturas y dibujos”

13 - 30 de noviembre  
José R. Alicea “Grabados”

17 de diciembre - 10 de enero de 1969  
*11 artistas*  
José Alicea, Myrna Báez, Osiris Delgado, Luis Hernández Cruz, Lorenzo Homar, Domingo López, Augusto Marín, José Oliver, Francisco Rodón, Julio Rosado del Valle y José Antonio Torres Martínó

## **1969**

14 de enero - 1 de febrero  
Rolando López Dirube

4 - 22 de febrero  
Cundo Bermúdez (CANCELADA)

4 - 22 de febrero  
Borinquen 12: Exposición Homenaje Póstumo a Sebastián González García  
Ernesto Álvarez, John Balossi, Carmen I. Blondet, Félix Bonilla Norat, José Buscaglia, Carlos Campbell, Rafael Colón Morales, Osiris Delgado, Lope Max Díaz, Carmelo Fontánez, Antonio Gantes, Rolando López Dirube, Alfredo Lozano, Antonio J. Molina, Alberto Ortiz, Rafael Rivera García, Myrna Rodríguez, Edwin Francisco Rosario

4 - 17 de marzo

Oscar César Mara “Personajes”

18 de marzo - 15 de abril

Grupo Marzo

Ernesto Álvarez, Rafael Colón Morales, Jeffrey Leder, Lope Max Díaz, Edwin Francisco Rosario

8 - 26 de abril

Nuevas adquisiciones MAP

Carlos Mérida, Rafael Coronel, Juan Soriano, Leonora Carrington, Ricardo Martínez, Guillermo Meza, Leonardo Nierman, Pedro Coronel, Fernando Botero, Cundo Bermúdez, Gunther Gerzso, Víctor Chab, Rogelio Polesello, José Antonio Fernández Muro

29 de abril - 17 de mayo

George Warrek “esculturas y construcciones”

20 de mayo - 7 de junio

Rafael D. Palacios

10 de junio - 11 de julio

1era exposición anual de estudiantes de Bellas Artes

Carriña Bouet Graña, Publio Emilio Carnonell, Norma Iris Cruz, Carmín Dávila, Manuel de Jesús Lugo, Marie Emilia Días, Myra Esteva, Carlos Ricardo Feliciano, María Socorro Flores, Sylvia Franqui, María Eugenia Guerra Millán, Coralie Gupta, Carmencita Guzmán Calderón, Roy Kavetsky, Edwin Maurás, Miriam Myrtha Otero, Dale Pagani, María Dolores Paz Cabrer, José Antonio Ríos Colom, Juan Bautista Rodríguez

15 de julio - 16 de agosto

Rafael Rivera García

26 de agosto - 13 de septiembre

Roberto Alberty

16 de septiembre - 10 de octubre

Esculturas de los paredones Santo Domingo

3 - 10 de octubre

Exposición de grabados, Colegio de Abogados

14 octubre - 8 de noviembre

Roberto Matta y Wilfredo Lam (CANCELADA)

14 - 24 de octubre

Grabadores

25 de octubre - 7 de noviembre

Miguel Pou

12 de noviembre - 5 de diciembre  
Rafael Coronel

9 de diciembre - 9 de enero 1970

Colectiva de 20 artistas

John Balossi, Félix J. Bonilla, Alfredo Cubiñá, Eugenio Fernández Méndez, Luis Hernández Cruz, Lorenzo Homar, Rolando López Dirube, Augusto Marín, Antonio J. Molina, Víctor Piedra, Carlos R. Rivera, Rafael Rivera García, Francisco Rodón, Jaime Romano, James Shine, Tomás Batista, Myrna Esteva Rozas, Alfredo Lozano, George Warrek

## **1970**

13 - 30 de enero

Luis Hernández Cruz “Pinturas ’69”

3 de febrero

Henri Cartier-Bresson

24 de febrero - 14 de marzo

María Rodríguez Señeriz “Retrospectiva”

17 de marzo - 3 de abril

John Balossi y Rafael Rivera García

8 - 24 de abril

Gráficas de Orozco

1 - 16 de mayo

2nda Anual de Bellas Artes

19 de mayo - 5 de junio

Palko Lucas

4 - 19 de junio

Goya: Los desastres de la guerra

23 de junio - 17 de julio

Pablo Serrano “Bronces”

11 de agosto - 5 de septiembre

Rolando López Dirube

22 de agosto - 23 de septiembre

Ramón Olivera

28 de agosto - 18 de septiembre

Jose Luis Rochet

8 - 23 de septiembre



Zilia Sánchez *Estructuras en secuencia*

25 de septiembre - 10 de octubre

José Mijares

29 de septiembre - 17 de octubre

Colección de pinturas: Eugenio Fernández Méndez

David Alfaro Siqueiros, Jorge González Camarena, Rufino Tamayo, Pablo Picasso, Salvador Dalí, Joan Miró, George Braque, Pierre Auguste Renoir, Marc Chagall, Le Ba Dang, Bernanrd Ghobert, Cristóbal Ruiz, Angel Botello Barros, Ricardo Barroja, Carlos Marichal, Ramón Frade, Francisco Rodón, Augusto Marín, Lorenzo Homar, Rafael Tufiño, José Antonio Torres Martinó, Carlos Raquel Rivera, José R. Oliver, José R. Alicea, Luis Hernández Cruz, Luis Santos, Rafael López del Campo, Marcos Yrizarry, James Shine, Rafael Rivera García, Manuel Hernández Acevedo, Juan O’Gorman, Raúl Anghiano, Leopoldo Méndez, José Chávez Morado, Mariana Yampousky, Desiderio H. Xoxhitiotzin, Leticia Tarragó, Fanny Rabel, Cundo Bermúdez, Víctor Piedra

20 de octubre - 10 de noviembre

Jorge Santana

13 de noviembre - 9 de diciembre

Botero | Coronel | Rodón

11 - 26 de diciembre

Víctor Piedra

29 de diciembre - 16 de enero 1971

Arte —70

Arturo Bourasseau, Luis Hernández Cruz, Carlos Irizarry, Domingo López, Rolando López Dirube, Julio Micheli, Francisco Rodón, Jaime Romano, Julio Rosado del Valle

## 1971

22 de enero - 23 de febrero

Colección Dr. Heber Amaury Rosa Silva (Julio Rosado del Valle)

2 - 19 de marzo

Fritz Henle (fotografías)

6 - 25 de mayo

Litografías Colección Murlot

Henri Matisse, George Braques, Soulages, Van Dongen, Pablo Picasso, Chagall, Marino Marini, Vlaminck, Villon, Sarhtou, Joan Miró, Alberto Giacometti, Dubuffet, Fernand Leger, Alexander Calder, Ben Shahn, Seymour Lipton, Syd Solomon, Alice Baber, Henry Pierson, Paul Jenkins, Richard Kozlow, Cleve Gray, Dorothy Dennison, Nancy Drisd, Daskaloff, P. Shaar, Fred Albert, Roy Lichtenstein, Lucien Fleury, Bruce Dorfman, Robert Eagleton, Tom Norton, Adolph Gottlieb, Saul Steinberg, Jim Rosenquist, Seymour Leichman, Alex Katz, John Clem Clarke, Esther Gentle, Abraham Rattner, John Haymson, Larry Rivers, Colleen Browning, Marian Miller, Lowell Nesbitt, Fernando Maza, Bud Hopkins, Lee Krasner, Francois Gilot, Paul Wunderlich, Cueco, C. Le Breton, Esteve

25 de mayo - 10 de junio  
3era Anual de Bellas Artes

11 - 26 de junio  
*Seis artistas jóvenes*  
José Bonilla Ryan, Wilfredo Chiesa, Ariel Fernández, Manuel Flores, Carlos Maldonado,  
Julio Rafael Suárez

3 - 21 de agosto  
Norman M. Hopgood

24 de agosto - 11 de septiembre  
Pintura haitiana

14 de septiembre - 2 de octubre  
*Joan Miró: cincuenta grabados recientes*

19 de octubre  
*Lorenzo Homar: Carteles y alfabetos*

16 de noviembre - 11 de diciembre  
Szyslo

17 de noviembre - 10 de diciembre  
III Salón UNESCO

14 de diciembre - 8 de enero de 1972  
Lope Max Díaz

## **1972**

11 de enero - 23 de febrero  
Myrna Rodríguez

14 de enero - 12 de febrero  
Mac Entyre

15 de enero  
Horacio Caminos *Serigrafías*

15 de febrero - 11 de marzo  
Rudy Ayoroa

28 de marzo - 15 de abril  
George Warrek

19 de abril - 6 de mayo  
Jesse Fernández

16 de mayo - 3 de junio  
4ta Anual de Bellas Artes

6 - 24 de junio  
Susana Herrero

27 de junio - 15 de julio  
Juan Ramón Velázquez y Ramiro Pazmiño

24 de agosto - 23 de septiembre  
Ramón Olivera y Carlos J. Setien

26 de septiembre - 29 de octubre  
Andrés García

31 de octubre - 2 de diciembre  
Omar Rayo *Obra reciente pinturas intaglios*

8 de diciembre - 5 de enero de 1973  
Carlos Marichal *Veinte años de teatro 1949-69*

## **1973**

16 de enero - 2 de febrero  
Goya: Desastres de la guerra

13 - 28 de febrero  
Alberto Ortiz Collazo

13 de febrero - 2 de marzo  
Soucy de Pellerano

2 - 31 de marzo  
Abularach: pinturas, dibujos y grabados

27 de marzo - 28 de abril  
Olga de Amaral

1 - 23 de mayo  
Agustín Fernández

25 de mayo - 7 de junio  
5ta Anual de Estudiantes de Bellas Artes

12 - 30 de junio  
El grabado puertorriqueño en la Colección del Museo de la UPR

3 - 31 de julio  
Roberto Alberty

16 de agosto - 17 de septiembre  
Liberti

11 de septiembre - 6 de octubre  
René Santos

18 de septiembre - 3 de noviembre  
Antonio Martorell

18 de diciembre - 19 de enero de 1974  
R Martel

## **1974**

22 de enero - 23 de febrero  
Antonio Berni  
3era Bienal Grabado Latinoamericano

1 - 23 de marzo  
Jorge Soto Sánchez

26 de marzo - 27 de abril  
Belkin: Imagen como metáfora  
3era Bienal Grabado Latinoamericano

30 de abril - 15 de mayo  
6ta Anual de Bellas Artes

18 de junio - 13 de julio  
1er Salón de pintura UNESCO  
Julio Acuña, Olga Albizu, Alfonso Arana, Myrna Báez, John Balossi, Cundo Bermúdez, Luis G. Cajigas, Nemesio Canchani, Nelson Ciená, Alfredo Cubiñá, Osiris Delgado, Frances de Toro, Lope Max Díaz, Carmelo Fontánez, Antonio Gantes, Juan M. García Segovia, Miguel González Manrique, Carmen I. Guzmán, Luis Hernández Cruz, Waldemar Hernández, Rolando López Dirube, Edwin Maurás, Bart Mayol, Rosita Merino de Haeussler, Julio Micheli, Rafael Mirabal, Janet Montes, Carlos Ortiz, Ramiro Pazmiño, Delta Picó, Víctor Piedra, Jorge Rechany, Rafael Rivera García, Jaime Romano, Pablo Romero, Edwin Rosario, Ernest Roselle, Noemí Ruiz, Ángel Salamanca, Evelyn Sánchez, Raúl Zayas López

16 de julio - 10 de agosto  
Cecilia Orta

13 de agosto - 7 de septiembre  
Ernesto Álvarez

10 de septiembre - 5 de octubre  
Tres Bienales del Grabado Latinoamericano  
Rodolfo Abularach, Pedro Alcántara, José R. Alicea, Julio Alpuy, Jorge Álvaro, Francisco Amighetti, Myrna Báez, Arnold Belkin, Ruth Bessoudo Courvoisier, Zoravia Bettiol,

Jacobo Borges, Hermán Braun, Sergio Camporeale, Leonora Carrington, Consuelo Claudio, José Luis Cuevas, Delia Cugat, Santos Chávez, Agustín Fernández, Antonio Frasconi, Vicente Gandía, Anna Bella Geiger, Vita Giorgi, Leonel Góngora, Sergio González Tornero, Natividad Gutiérrez, Luis Hernández Cruz, Lorenzo Homar, Carlos Irizarry, Evandro Jardim, Claudio Juárez, Mario Lafont, Ana María Mazzei, Nicolasa Mohr, Brian Nissen, Pablo Obelar, Lydia S. Okumura, Norberto Onofrio, Alicia Orlandi, Julio G. Paz, Arthur Luis Piza, Isabel Pons, Adolfo Quintero, Omar Rayo, Carlos Revilla, Joaquín Reyes, José Luis Rochet, Juan A. Roda, Juan Carlos Rodríguez Grondona, María C. Santander, Antonio Seguí, Rufino Silva, Carmelo Sobrino, Luis A. Solari, María E. Somoza, Julio R. Suárez, Rufino Tamayo, Eugenio Tellez, José Urbach, Isabel Vázquez, Fernando Vilchis, Marcos Yrizarry, Julio Zachrisson

18 - 29 de septiembre  
Grabados de Antonio Martorell

11 de octubre - 2 de noviembre  
Rafael Mirabal

5 - 22 de noviembre  
Juan Ramón Velásquez

26 de noviembre - 18 de diciembre  
Chagall: 40 grabados *Fábulas de La Fontaine*

## 1975

14 de enero - 8 de febrero  
15 años de obra gráfica: Cajiga

25 de febrero - 20 de marzo  
María E. Somoza

15 de abril - 3 de mayo  
7ma Anual de estudiantes de Bellas Artes  
Roland Borges, Sylvia Arlene Calzada Morales, Amarylis Cancel, Miguel Ángel Cintrón, David Comas Díaz, Gabriel Cruz Díaz, Elvin González Sierra, Ivette S. Guzmán Pérez, Oliverio Hinojosa, Juan E. Ibañez, Daniel Lind Ramos, Néstor López Ortiz, Ivonne Marrero, Oscar Mestey Villamil, Rubén Miranda Maldonado, Miriam Miranda Moyano, Ángel Luis Montalvo, Alfonso Moraza, Maribel de Pedro, Ronald Pomales, Efraín Rosario Nieves, Edgar Ruiz de Porras, Antonio Sánchez Vázquez, Carlos Torres Ortiz, Lionel H. Torres, Olga Viruet

17 de junio - 12 de julio  
Imagen de México

19 de agosto - 13 de septiembre  
Jane T. y Manuel Antonio Serna Maytorena

9 septiembre - 9 octubre  
Puerto Rico: 3 visiones: Alan Hirsch y Pablo Cambó y Roso Sabalones (fotografías)

19 de septiembre - 4 de octubre

II Salón de pintura UNESCO

Mike Anguelo, Myrna Báez, Cundo Bermúdez, Félix Bonilla Norat, José Bonilla Ryan, Pablo Camacho, Carlos Collazo, Wilfredo Chiesa, Osiris Delgado, Ana María Díaz Collazo, Lope Max Díaz, Ismael Dieppa, Carmelo Fontánez

7 -25 de octubre

Acuarelas de Agustín Stahl

18 de noviembre - 6 de diciembre

Carlos Sueños: Dibujos y grabados

9 de diciembre - 9 de enero de 1976

Dirube: Romana '75

## **1976**

16 de enero - 14 de febrero

Aliza Mahor

17 de febrero - 21 de marzo

Colectiva gráfica latinoamericana: Colección del ICP

Rodolfo Abularach, Pedro Alcántara, José R. Alicea, Antonio Enrique Amaral, Francisco Amighetti, Myrna Báez, Antonio Berni, Miguel Bresciano, Francisco Corzas, José Luis Cuevas, Santos Chávez, Roberto de Lamónica, Fernando de Szyszlo, Susie Ferrer, Antonio Frasconi, Pedro Friedeberg, Vicente Gandía, Aníbal Gil, Lionel Góngora, Sergio González Tornero, Bahía Hansen, Manuel Hernández Acavedo, Luis Hernández Cruz, Lorenzo Homar, Carlos Irizarry, Miguel Kohler-Jan, Gerd Leufert, Julio le Parc, Antonio Maldonado, Antonio Martorell, Joaquín Mercado, Julio Micheli, Alberto Peri, Arthur Luis Piza, Alfonso Quijano Acero, Omar Rayo, Joaquín Reyes, Carlos Raquel Rivera, Rafael Rivera Rosa, José Rosa, Antonio Seguí, David Alfaro Siqueiros, Carmelo Sobrino, Luis A. Solari, María E. Somoza, José Antonio Torres Martinó, Rafael Tufiño, Marcos Yrizarry, Julio Zachrisson

2 - 3 de marzo

Francis Schwartz

19 de marzo - 27 de abril

Pintura hispanoamericana en colecciones PR Siglo 17-19

30 de abril - 20 de mayo

8va Anual de Estudiantes de Bellas Artes

Brenda Borges, Rosa G. Centeno Añeses, Susan B. Cintrón, Maribel de Pedro, Diego Hernández Rivera, Jorge Maldonado, Ivonne Marrero, Sandra Martínez, César A. Mercado, Miriam Miranda, Rubén Miranda, Ricardo Molina, María C. Nuñez, Iván Ortiz, Nick Quijano Torres, José Ramos, Modesto Rivera, Ana M. Robles, Arnaldo Roche, Ángel L. Rodríguez, Rodolfo Rodríguez, Edgardo Ruiz de Porras, Lionel Torres, Carlos Torres Ortiz, José R. Velázquez

2 de junio - 3 de julio

Grabados latinoamericanos del Museo de Arte Moderno de NY

16 - 31 de julio

Rosita Haeussler, Ana Molina y Delta del Pico

17 de agosto - 4 de septiembre

Myrna Báez: pinturas

17 de septiembre - 11 de octubre

Obra gráfica y dibujo actual de España

Sergi Aguilar, Frederic Amat, Manuel Ayllon, Ignacio Berriobeña, Francisco J. Bonet, Alfonso Costa, Ricardo Cristóbal, Pedro García Ramos, Alejandro Gómez Marco, Juliá Mateu, Xavier Medina Campeny, Víctor Mira, César Olmos, José Luis Pascual, Francisco Peinado, Julián Santamaría, Xavier Serra de Rivera, Miguel Vila

31 de octubre - 6 de noviembre

Urbanismo español en América

17 de noviembre - 10 de diciembre

III Salón de Pintura UNESCO

Héctor Luis Almodovar, Antonio Álvarez Suárez, Michael Anguelo, Luis Germán Cajigas, John Balossi, Luis Germán Cajigas, Paul Camacho, Nemesio Canchani, Rebecca Castrillo, Carolos Collazo Mattei, Lope Max Díaz, Ismael Dieppa, Agustín Fernández, Carmelo Fontánez, Juan M. García Segovia, Luis Hernández Cruz, Oliverio Hinojosa, Jorge Irizarry, Juan L. Lamarque, Lilly Maldonado, Edwin Maurás, Alfonso Meléndez Arana, Rosita Merino de Haeussler, Oscar Mestey Villamil, Rubén Miranda, Rubén Antonio Molina, Janet Montes, Gerardo Padilla Montesinos, Betsy Padín, Ramiro Pazmiño, Delta Picó, Víctor Piedra, Jorge Rechani, Carlos Manuel Rivera, Gamelynn Rodríguez, Ángel Rodríguez Díaz, Noemí Ruiz, Edgardo Ruiz de Porras, Ángel Salamanca, Evelyn Sánchez, René Santos, Esther Shelley, James G. Shine, Mario Stratiotis, Jaime Suárez, Carlos Sueños, Luis Torres de la Haba, Carlos Vega, Raúl Zayas López

14 de diciembre - 28 de enero

*Infancia de Jesús en el Arte Siglos XVII-XIX*

## 1977

¿ - 28 de enero

*Pintura y bodegones puertorriqueños*

Manuel Jordán, Francisco Oller, Lorenzo Homar, Myrna Báez, Luis Hernández Cruz, Fran Cervoni, Jorge Rechany, Julio Rosado del Valle, José Meléndez Contreras, Epifanio Irizarry, Migeul Pou, José R. Oliver, José Dobal, Narciso Dobal, Juan A. Rosado, Samuel Sánchez y Luis Germán Cajigas

11 de febrero - 8 de marzo

*George Korff: exposición retrospectiva*

9 de marzo - 7 de abril

*Cuatro Siglos de orfebrería XIV-XIX*



*Los milagros en metal y en cera de Puerto Rico*

26 de abril - 21 de mayo

Leonardo Nierman

27 de mayo - 11 de junio

*9na Anual de estudiantes de Bellas Artes*

Aurea Leigh Adams, María Cañizares, Susan B. Cintrón, Lulu Delacre, Erlyn Ferrer, Ramón Frontera, Jorge D. González, Graciela Giráldez, Gisela Gómez, Abigaíl Journet Pérez, Vilma Luz Lozada, Jorge L. Maldonado, Lissette Martínez, Lourdes Martínez, Marie Martínez, Sandra Martínez, Judy Medina, César Marcado Ríos, Miriam Miranda Moyano, Rubén Miranda, Guillermo Morales Rivera, Anna Mercedes Negrón, Rosa Julia Oramas Pietri, Carlos Ortiz Sueños, William Ríos Rivera, Annie Robles, Lynette Rodríguez Babiloni, Ángel Rodríguez Díaz, Maritza Torres

24 de junio - 7 de julio

Jesús E. Marrero

10 de julio - 16 de agosto

*Pintura puertorriqueña*

Roberto Alberty, Myrna Báez, Félix J. Bonilla, Jaime Carrero, Osiris Delgado, Luis Hernández Cruz, Lorenzo Homar, Domingo López, Augusto Marín, Julio Micheli, Antonio Navia, José R. Oliver, Rafael D. Palacios, Carlos R. Rivera, Rafael Rivera Rosa, Francisco Rodón, Rafael Rodríguez Santos, Julio Rosado del Valle, Jaime Romano, Rafael Tufiño, Juan R. Velázquez

26 de agosto - 17 de septiembre

José Rosa

11 de octubre - 11 de noviembre

Barroco paraguayo

21 de noviembre - 23 de diciembre

Pintura y escultura haitiana

6 de diciembre

Panel de crítica de arte UPR

Luis Hernández Cruz, Samuel B. Cherson, Félix Bonilla Norat, Antonio Martorell, Ernesto Jaime Ruiz de la Mata, Eugenio Fernández Méndez

## **1978**

13 de enero - 10 de febrero

IV Salón de pintura UNESCO

Salvador Benítez, José Bonilla Ryan, Roland Borges, Luis Germán Cajigas, Paul Camacho, Rebecca Castrillo, Carola Colóm, Wilfredo Chiesa, Ralph de Romero, Osiris Delgado, Ana Díaz de Collazo, Lope Max Díaz, Ismael Diepp, Dionis Figueroa, Osvaldo García, Daniel Lind, Lilia Maldonado, Sandra Martínez, Edwin Mauras, Oscar Mestey Villamil, Ángel Nevarez, Betsy Padín, Carmen Parrilla, Jorge Rechany, Ángel Rodríguez,

Jacqueline Roselló, Ever Sabater, Zilia Sánchez, Esther Shelley, Jaime Suárez, Julio Suárez, Carlos Sueños, Alberto Torre de Alba, Isabel Vázquez, Juan Velázquez

14 de febrero - 10 de marzo  
Pérez Celis

9 de marzo - 25 de abril  
Artes de la Villa de San Germán Siglos XVII a XIX

9 de mayo - 3 de junio  
10ma anual de estudiantes de bellas artes  
Carlos Acevedo, Wanda Amadeo, Carlos Ayala, Myrna de Jesús Pizarro, Ernesto de la Vega, José Manuel Emeric, Carlos Ferran, Carmen Forrestier, Ramón Frontera, Juan A. Fussa, Ana Rita González, Abigaíl Journet, Néstor López, Lourdes Martínez, Sandra Martínez, Ángel Luis Medina, Myra Molinary, Guillermo F. Morales, Leticia Ocasio, Alberto Ortega, Rosario Ortiz, Nayda Pol, Ismael Peña Serrano, José Ramos, William Ríos, Modesto Rivera, Ángel Rodríguez Díaz, Lynette Rodríguez, Nora L. Rodríguez, Elizabeth Ruiz, Rafael Trelles, Judy Vallejo

14 - 30 de junio  
Muestra Escuela de Artes Plásticas  
Carmen B. Brown, Dionys Figueroa, Adrián García, Betzaida González, Ramón Guzmán, Gabriel Martínez, Ángel Nevarez, Carmen I. Parrilla,

11 - 30 de agosto  
Pinturas colectiva  
Maribel de Pedro, Ángel Rodríguez Díaz, Oscar Mestey, Rubén Miranda, Sandra Martínez

7 de septiembre - 7 de octubre  
Compostela

16 de octubre  
Luis Paret y Alcazar

27 de noviembre - 20 de diciembre  
Pintura haitiana  
Pierre Augustin, Dieudonee Cedor, Fritz Charles, Valito Charles, E. Damas, Claude Dambreville, Gandhi Daniel, William Daniel, Rosie Marie Desruiseaux, Raymond Dorleans, Prefete Duffaut, Jacquelim Garcon, Eric Girault, Alexandre Gregorie, Calixte Henri, Felix Jean, Francoise Jean, Jean Rene Jerome, Daniel Lafontant, Montfort Laguerre, Casimir Laurent, Ernst Laurent, Gerald Laurent, W. Laurent, R. Marcelin, Simeon Michel, Paul Nemours, Vincent Nemours, Gerard Paul, Dieudonne Rouanez, Montfort Rouanez, Isnael Saincilus, Joseph St Fleur, Saint-Pierre Toussaint, Jean Oierre Theard, Rosita Vital

## **1979**

18 de marzo - 20 de abril  
Arte de abisinia: colección de D. José Luis de la Peña

27 de abril - 18 de mayo  
XI Anual estudiantes de Bellas Artes

15 - 30 de junio

V Salón de pintura UNESCO

Olga Albizu, Liliana Álvarez Díaz, John F. Balossi, Carmen I. Blondet, Félix J. Bonilla Norat, Roland Borges Soto, Paul Camacho, Karen Clegg, Marina P. Clinchard, Carola Colom, Rafael Colón Morales, Maritza Dávila, Maribel de Pedro Tania de la Maza, Luis Descartes, Josefina P. Ferrari, Carmen Yadira Forestier, Ramón Frontera, Juan A. Fussá, Martín García Rivera, Gretchen Haeusselr, Donlon F. Havener, German Hevia, Joe Kenderish, Juan Abril Lamarque, Daniel Lind Ramos, Antonio López, Flavio Luis López, Pablo López Pérez, Neysa Maldonado, Augusto Marín, Edwin Mauras, Bart Mayol, Juan Mejías, Rubén Miranda Maldonado, Ana Molina, Ángel Nevárez Ríos, Ortiz Días, Sylvia Passalacqua, Jorge Rechany, Arnaldo Roche Rabel, Nora Luz Rodríguez, Ever Sabater, Zilia Sánchez, Jorge Luis Santiago Alvarado, Jaime Suárez, Carlos Sueños, Luis Torres de la Haba, Isabel Vázquez, Juan Ramón Velázquez, Raúl Zayas López

6 - 31 de julio

Batey: Juegos de Borinquen

6 de septiembre - 6 de octubre

La Casa de Escultura de Roberto Bueno

Cerámicas de Jaime Suárez

21 de septiembre - 17 de octubre

Héctor Méndez Caratini 'Borinquen: Las voces secretas'

19 de octubre - 17 de noviembre

Grupo Manos: obras en barro, fibras y papel

John Balossi, Telin Belaval, Sylvia Blanco, Cordelia Buitrago de González, Gloria Cancio, Jorge Cancio, Rosa de Castro, Carlos Collazo, Susana Espinosa, María Elena Font, Ana María Guisti de Rivera, Toni Hambleton, Bernardo Hogan, Juan Loyola, Lorraine Martorell, Leticia Menéndez de St. Germain, Juan Morell, Gilda Navarra, Aleyda Pazmiño, Ramiro Pazmiño, Ana Delia Rivera, Neki Rivera, Agapito Sánchez, Gloria Sánchez de Duncan, Maribel Suárez, Jaime Suárez

17 de noviembre - 17 de enero 1980

El nacimiento en el arte popular latinoamericano

### APÉNDICE 3

#### CALENDARIO DE EXHIBICIONES DEL ICP, 1960-1979

##### 1960

29 de enero  
Agustín Stahl

13 de febrero - 8 de marzo  
Rafael Tufiño “Dibujos, pinturas y grabados”

4 -31 de marzo  
Arnaldo Maas “Vitales y opalinos”

28 de mayo - 31 de julio  
Exposición arquitectura colonial en Puerto Rico

22 de julio - 28 de agosto  
Grabado contemporáneo de París y NY

2-16 de septiembre  
Exposición homenaje a Juan A. Rosado

11 de octubre  
Cristóbal Ruiz *Pinturas*

18 de noviembre  
Lorenzo Homar *Pinturas, carteles, grabados y dibujos*

22 de diciembre  
Exposición homenaje al Padre Martín Berntsen, OP

##### 1961

13 de enero - 10 de febrero  
Luis Hernández Cruz *Pinturas, dibujos y grabados*

17 de febrero  
Francisco Rodón *Pinturas, dibujos y grabados*

30 de junio  
Augusto Marín

16 julio  
Subasta Galería Campeche

4-11 de agosto  
Exposición obras maestras por cortesía del MAP

25 de agosto  
Samuel Sánchez

25 de septiembre  
Luis Germán Cajigas y Rafael López del Campo

1 de diciembre

El paisaje en Puerto Rico

Margaret Acheson Freda, María Avilés, Alfonso Arana, Myrna Báez, Ángela Bartolomei, Cristine Boye, Lucía Butler, Luis G. Cajiga, Jaime Carrero, Tony Carrión, Oscar Colón Delgado, Nattu A. Cheney, Heriberto Dávila, José M. Figueroa, Domingo García, Rita Havernale, Manuel Hernández Acevedo, Luis Hernández Cruz, José M. Iranzo, Epifanio Irizarry, Efraín López Neri, Antonio Maldonado, Augusto Marín, Carlos Osorio, Elsa Pelegrina de Fernández, María Luisa Penne de Castillo, Phyllis Pinard, Mauricio Pretto, Jorge Rechany, Carlos Raquel Rivera, Rivera R, Ruben Rivera Aponte, Rafael Rivera García, Félix Rodríguez Báez, Juan Rosado Acosto, Samuel Sánchez, Maica L. De Santori, Luis Santos, J. Solla, Manuel Soto Muñoz, G. Suárez, José Antonio Torres Martinó, Rafael Tufiño, Judith Vivas de Pérez

## 1962

5 de enero - 1 de febrero  
Félix Rodríguez Báez

6 - 27 de abril  
Myrna Báez *Pinturas, dibujos y grabados*

16 - 29 de abril  
Domingo García

5 - 17 de mayo  
Exposición talleres ICP

15 - 29 de junio  
Amadeo Benet

17 de agosto - 10 de octubre

*Dos Siglos de pintura puertorriqueña*

Miguel Campeche, José Campeche, Silvestre Andino Campeche, Joaquín Goyena, Ramón Atilés Pérez, Amalia Cletos Noa, Asunción/Magdalena Cletos Noa, Beatriz Massana, Sofía, Francisco Oller, Manuel E. Jordán, Manuel Medina, Adolfo Marín Molinas, José Cuchy Arnau, Ramón Frade, Cristóbal Ruiz, Fernando Díaz MacKenna, Olga Albizu, Alfonso Arana, Myrna Báez, Félix Bonilla Norat, Luis Germán Cajigas, Jaime Carrero, Fran Cervoni, Oscar Colón Delgado, Osiris Delgado, Narciso Dobal, Domingo García, Luis Géigel de Gandía, Manuel Hernández Acevedo, Luis Hernández Cruz, Lorenzo Homar, Epifanio Irizarry, Santos René Irizarry, Víctor Linares, Luis Maisonet, Carlos Marichal, Augusto Marín, Arnaldo Mass, José Meléndez Contreras, Ruben Moreira, José R. Oliver, Carlos Osorio, Francisco Palacios, Miguel Pou, Jorge Rechany, Rafael Ríos Rey, Carlos Raquel Rivera, Rafael Rivera García, Francisco Rodón, Félix Rodríguez Báez,

María Rodríguez Señeriz, Juan Rosado, Julio Rosado del Valle, Samuel Sánchez, José Antonio Torres Martinó, Rafael Tufiño, Eduardo Vera, Antonio Maldonado

20 de octubre - 19 de noviembre  
Jaime Carrero

## 1963

22 de febrero - 19 de marzo

*Exposición Gráfica Puertorriqueña*

José R. Alicea, Myrna Báez, John F. Balossi, Alfredo E. Gumbs, Luis Hernández Cruz, Lorenzo Homar, Rafael López del Campo, Antonio Martorell, Avilio Ponce, Bonnie Reisman, Carlos R. Rivera, Rubén Rivera, José Rosa, Luis Santos, Rafael Rivera, José Antonio Torres Martinó, Rafael Tufiño, José M. Iranzo, Mela Pons Alegria, Domingo García, Francisco Rodón, Harvey S. Zucker, Luis Santos, Cañizares, Rubén Moreira, Tomás Batista, Luis G. Cajiga, Augusto Marín, Bart Mayol, Muriel Glantzman, Jaime Carrero, Rafael Rivera, Carlos Osorio, Carlos Marichal, Irene Delano, Alfonso Arana, Manuel Hernández Acevedo, John Dixon, Andre Dalrymple, Arnaldo Maas, Isabel Bernal, Julio Rosado del Valle, David Goitía, Robert Barry, Myrna Casas, Robert Carpenter, Juan Abril Lamarque, Manuel Chévera, Erick Pérez, Heidi Jung, Neil Román John Hawes

29 de marzo  
Domingo García *Pinturas*

23 de mayo  
Julio Acuña

14 de junio  
Epifanio Irizarry

23 de agosto  
Fernando Tarazona

25 de octubre  
Julio Rosado del Valle

29 de noviembre - 15 de diciembre  
Carlos Marichal

## 1964

15 - 30 de enero  
Compostela

31 de enero  
María Rodríguez Señeriz

6 de marzo  
Ángel Botello

17 de abril

Francisco Oller *El estudiante*  
5 de junio  
Margot Ferra

3 de julio  
*Bocetos para carteles*  
Rafael Tufiño, Antonio Martorell, Lorenzo Homar, Luis Hernández Cruz, Antonio Maldonado Serrano, José Antonio Torres Martinó, Carlos Raquel Rivera, David Goitía, José Alicea, Arnaldo Maas, José Oliver, Rafael Rivera García, Luis G, CajigaS, Isabel Bernal, Manuel Hernández, Domingo García, Antonio Martorell, Carlos Osorio, José Manuel Figueroa, Eduardo Vera, Santos René Irizarry, Félix Bonilla Norat

12 de agosto  
Marcos Yrizarry *Grabados, aguafuertes, dibujos y monotipos*

12 de octubre  
José Oliver

8 de noviembre  
Concurso ESSO para artistas jóvenes

11 de diciembre - 9 de enero de 1965  
Juan de Ávalos *Esculturas*

## **1965**

15 de enero  
Compostela

5 de febrero  
*12 artistas jóvenes*  
Luis Trifilio, Diego Conde, Juan López, Edwin Medina, Rafael Rivera Rosa, Eliasim Cruz, Domingo López, José Rosa, Juan Álvarez O'Neill, Ramón Antonio Velázquez, Luis G. Sánchez, Luis F. Abreu

12 de marzo  
Carlos Osorio

23 de abril  
Luis Hernández Cruz

11 de junio  
Samuel Sánchez

6 de agosto  
Rafael Colón Morales

3 de septiembre  
Augusto Marín



8 de octubre

*Exposición de retratos*

Julio Acuña, José Alicea, Alfonso Arana, Myrna Báez, Isabel Bernal, Félix Bonilla Norat, Fran Cervoni, Margot Ferra, Osiris Delgado, R Buscaglia, Compostela, Domingo García, Manuel Hernández Acevedo, Luis Hernández Cruz, Lorenzo Homar, Santos René Irizarry, Antonio Maldonado, Carlos Marichal, Antonio Martorell, José Oliver, Carlos Osorio, Mauricio Pretto, Miguel Pou, Jorge Rechany, Francisco Rodón, Félix Rodríguez Báez, Julio Rosado del Valle, Samuel Sánchez, Roberto Smith, José Antonio Torres Martinó, Rafael Tufiño, J.S. Viera Velázquez, J. Ferré, Tomás Batista, George Warrek

18 de noviembre

*Las artes plásticas en PR 1955-1965*

Olga Albizu, Alfonso Arana, Luis G. Cajiga, Jaime Carrero, Fran Cervoni, Rafael Colón Morales, Osiris Delgado, Rafael Rivera García, Manuel Hernández, Lorenzo Homar, Epifanio Irizarry, Augusto Marín, José R. Oliver, Carlos Osorio, Jorge Rechany, Carlos Rivera, Francisco Rodón, Félix Rodríguez Báez, Samuel Sánchez, Antonio Maldonado, Samuel Sánchez, Rafael Tufiño, Iván Matos, José Alicea, Lorenzo Homar, Myrna Báez, José Antonio Torres Martinó, Rafael Tufiño, Tomás Batista, John Balossi, José Buscaglia, Rafael López del Campo, George Warreck, Compostela

17 de diciembre - 10 de enero de 1966

George Warrek

## **1966**

14 de enero

Exposición de pinturas: pintores argentinos modernos de la galería 'la ruche' de Buenos Aires

11 - 26 de marzo

*Rafael Ferrer: Esculturas*

22 de abril - 22 de mayo

*Arte Pop*

Allan D'Arcangelo, Jim Dine, Allen Jones, Gerald Laing, Roy Lichtenstein, Peter Phillips, Mel Ramos, James Rosenquist, Andy Warhol, John Wesley, Tom Wesselmann

abril - marzo

Esso Salon of Young Artists

23 de junio

Arquitectura mexicana

1 de julio

4ta Exposición de fotografía profesional de prensa

22 de julio - 12 de agosto

*La Nueva Vida*

Epifanio Irizarry, Lorenzo Homar, Augusto Marín, Francisco Rodón, José Campeche, Myrna Báez, Rafael Tufiño, Antonio Martorell, Félix Rodríguez Báez, Carlos Osorio,

Manuel Hernández Acevedo, José R. Oliver, Luis Hernández Cruz, Domingo García, Rafael Ferrer, Luis G. Cajiga, Julio Rosado del Valle, Roberto Alberty, Carlos Raquel Rivera, Francisco Oller

19 de agosto - 16 de septiembre  
Carlos Raquel Rivera

14 de octubre  
Domingo García

4 de noviembre  
Margot Ferra

16 de diciembre - 12 de enero 1967  
Osiris Delgado

## **1967**

13 - 30 de enero  
José Rosa y Rafael Rivera Rosa

10 de febrero - 15 de marzo  
Rufino Silva

17 de marzo  
Tallas Florencio Cabán

14 de abril  
Anselmo Miguel Nieto

16 de junio  
Exhibición inaugural Museo de Bellas Artes

6 de octubre  
Carlos Osorio (sede ICP)

8 de diciembre  
John F. Balossi (sede ICP)

## **1968**

19 de enero  
Noemí Ruiz (sede ICP)

3 - 19 de abril

*Exposición de artes gráficas contemporáneas*

Henri-Georges Adam, Pierre Alcechinsky, Mario Avati, George Ball, Paolo Boni, Claude Bogratchew, Camille Bryen, Marc Chagall, Michel Ciry, Pierre Courtin, Lucien Coutaud, Bernard Dufour, Max Ernst, Fiorini, Christian Fossier, Johnny Friedlander, Claude Garache, Henri Goetz, James Guiter, Etienne Hadju, Hans Hartung, Stanley William Hayter, Jacques Houplain, Alain de la Bourdoyane, Marc-Antoine Louttre, Andre Masson,

Sebastian Matta, Jean Messagier, Joan Miró, Pablo Picasso, Arthur Luiz Piza, Mario Prassinis, Pierre Soulages, Victor Vasarely, Roger Vieillard, Henri de Waroquier

10 de mayo -19 de junio

*Pintores y escultores contemporáneos como grabadores*

Henri Georges Adams, Josef Albers, Leonard Baskin, Lee Bontecou, Eugenio Carmi, Chryssa, Thomas Cornell, Pierre Courtin, Jim Dine, Jean Dubuffet, Leander Fornas, Sam Francis, Helen Frankenthaler, Yves Gaucher, Alberto Giacometti, Josef Gielniak, Hans Haake, Etienne Hadju, Hans Hartung, Bernhard Heiliger, Anton Heyboer, David Hockney, Jasper Johns, Allen Jones, Mitsumi Kanemitsu, Willen de Kooning, Alexander Liberman, Maryan, Andre Masson, Michael Mazur, James McGarrell, Joan Miró, Ernst Wilhelm Nay, Louise Nevelson, Barnett Newman, Claes Oldenburg, Nathan Oliveira, Eduardo Paolozzi, Henry C. Pearson, Gabor Peterdi, Pablo Picasso, Robert Rauschenberg, Angelo Savelli, Rudolf Schoofs, Ben Shahn, Sonderborg, Pierre Soulages, Miroslav Sutej, Graham Sutherland, Antoni Tapies Puig, Heinz Trökes, Paul Wunderlich

14 de julio

Antonio Prats-Ventós (Museo de Bellas Artes)

15 de noviembre - 6 de diciembre

*Julio González: Dibujos, esculturas y collages*

13 de diciembre

Rafael López del Campo

## **1969**

14 de febrero - 7 de marzo

Alberto Peri (sede ICP)

28 de marzo

Florencia Cabán

23 de mayo - 4 de junio

Primera exhibición Escuela de Artes Plásticas

30 de mayo

Antonio Frasconi (Museo de Arte de Puerto Rico)

27 de junio

Borinquen 12 (sede ICP)

1 de agosto

Obras de artistas dominicanos (sede ICP)

12 de septiembre

Jorge Rechany

7 de noviembre - 2 de diciembre

*El desnudo en el Arte Puertorriqueño* (sede ICP)

Félix Bonilla Norat, Compostela, Ana Basso, Osiris Delgado, Francisco Rodón, Carlos Marichal, María Rodríguez Señeriz, Rufino Silva, José María Iranzo, Julio Medina, Ramón Frade, Rafael Rivera García, Víctor Linares, Fran Cervoni, Myrna Rodríguez, Julio Rosado del Valle, Domingo García, Rafael López del Campo, Rafael Rivera Rosa, Luisa Géigel, Tomás Batista, Julio Acuña, Manuel Hernández Acevedo

5 de diciembre

Rafael D. Palacios (Museo de Arte de Puerto Rico)

## 1970

16 de enero

Primera Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano (convento Santo Domingo)

17 de enero

*Retrospectiva de la obra gráfica de Lorenzo Homar* (Museo de Bellas Artes)

1era Bienal del Grabado Latinoamericano

19 de enero

Exposición de artes gráficas El libro y el Cartel puertorriqueño (sede ICP)

16 de enero - 7 de febrero

José Clemente Orozco

13 de marzo - 10 de abril

James G. Shine (sede ICP)

24 de abril

Agustín Stahl (sede ICP)

30 de mayo

*Tres estrofas de amor para Soprano*, presentación portafolio serigráfico de Lorenzo Homar  
Museo de Bellas Artes en colaboración con Galería Colibrí

3 - 21 de julio

Exposición colectiva de artistas puertorriqueños residentes en Nueva York (sede ICP)

Guzmán, García Nora, Alicea, Santos, Almodóvar, Cintrón, Alvarez, Rubio, Villarini

31 de julio

José Alicea *Baquiné* (Museo de Bellas Artes)

28 de agosto

Obras de los alumnos de la Escuela de Artes Plásticas (sede ICP)

11 - 25 de septiembre

Leslie Colombani

25 de septiembre

Carlos Irizarry (Museo de Bellas Artes)

4 de octubre  
Rochet

Sin fecha  
*Doscientos años de pintura Puertorriqueña*  
(Museo de Bellas Artes)

23 de octubre - 20 de noviembre  
Xylon V (convento de Santo Domingo)

20 de noviembre  
Leoncio Concepción (sede ICP)

18 de diciembre  
*Carlos Marichal: Encuentro intimo*

18 de diciembre  
*Pinturas de José Campeche y su taller* (Convento de los dominicos)

15 de diciembre - 12 de enero de 1971  
Antonio López (Convento de Santo Domingo)

## **1971**

15 de enero  
Horacio Caminos (Museo de Arte de Puerto Rico)

12 - 26 de enero  
Leposlava Milosevic (Museo del Grabado Latinoamericano)

5 de febrero  
Fritz Henle (Convento de los Domenicos)

12 de marzo  
Jaime Carrero (Museo de Arte de Puerto Rico)

30 de abril  
José Campeche (Convento de los Dominicos)

26 de junio  
Navia = Santiago = Vázquez (Museo de Bellas Artes de Puerto Rico)

6 de agosto  
Escultura africana (Convento de los Dominicos)

15 de octubre  
Eduardo Ortiz *Fuga de la realidad dibujos y esculturas* (Museo de Arte de Puerto Rico)

29 de octubre  
Rafael Rivera García (Museo de Arte de Puerto Rico)

5 de noviembre

Obras de los alumnos de la Escuela de Artes Plásticas (Convento de los Dominicos, nueva sede)

26 de noviembre

Julio Acuña (Museo de Arte de Puerto Rico)

17 de diciembre

Samuel Sánchez (Museo de Arte de Puerto Rico)

## **1972**

28 de enero - 30 de marzo

El arte del grabado

enero

Grabados de Posada

28 de enero - 6 de febrero

El Cartel en Puerto Rico 1950-71

12 de marzo

Jaime Carrero (Museo de Arte de Puerto Rico)

20 de marzo - 30 de abril

*6 artistas grabadores latinoamericanos* (Museo del Grabado Latinoamericano)

Eduardo McEntyre, Rebecca Guitelzón, Ernesto Deria, Antonio Berni

11 de mayo

*Sánchez Felipe: retrospectiva* (Museo de Bellas Artes)

19 de mayo - 23 de junio

Martorell (inaugura Museo del Grabado Latinoamericano)

26 de mayo

4ta exposición anual EAP (Convento Dominico)

16 - 29 de junio

Ramón Aboy (Museo de Bellas Artes)

6 de julio

Francisco Amighetti (Museo del Grabado Latinoamericano)

21 de julio - 11 de agosto

Félix Rodríguez Báez (Museo de Bellas Artes)

31 de agosto - septiembre

Luis Hernández Cruz (Convento de los Dominicos)

8 - 30 de septiembre

Manuel García (Museo del Grabado Latinoamericano)

11 de octubre - 15 de noviembre

Luis Germán Cajigas: 1957-72 (Museo del Grabado Latinoamericano)

11 - 31 de octubre

Myrna Rodríguez (Museo de Arte)

9 - 24 de noviembre

Pablo Picasso (Museo del Grabado Latinoamericano)

10 de noviembre

Carmelo Sobrino (Museo del Grabado Latinoamericano)

17 de noviembre - 17 de diciembre

Carlos Raquel Rivera (Convento de los Dominicos)

## **1973**

febrero

Manuel Manilla (Museo del Grabado Latinoamericano)

Juan Ramón Velázquez (Museo de Bellas Artes)

9 de marzo - 6 de abril

*preparación, ejecución, integración* (Museo de Bellas Artes)

¿ - 15 de abril

Bart Mayol (Convento de Santo Domingo)

27 de abril

Augusto Marín (Convento de Santo Domingo)

11 de mayo

Roberto Lino (Museo del Grabado Latinoamericano)

1 de junio

Edwin Maurás (Museo Bellas Artes)

1 - 29 de junio

5ta exposición anual EAP (Convento de los Frailes Dominicos)

junio

Marta Palau (Museo del Grabado Latinoamericano)

6 de julio

Francisco Amighetti (Museo del Grabado Latinoamericano)

31 de agosto

Luis Hernández Cruz (Museo del Grabado Latinoamericano)



12 de septiembre

Exposición imagen de Pedro Albizu Campos

Lorenzo Homar, Antonio Alicea, Augusto Marín, Carlos Raquel Riveram Rafael López del Campo, Tomás Batista, Gabriel Vicente Maura, Compostela, taller bija

5 de octubre

Mensajes Taller Bija (Museo del Grabado Latinoamericano)

9 - 24 de noviembre

Picasso (Museo del Grabado Latinoamericano)

## **1974**

diciembre - 15 de enero

Colección Museo Albertina de Vienna (Museo del Grabado Latinoamericano)

25 de enero

3era Bienal

Retrospectiva Tufiño

febrero

Edgar Negret (Museo de Bellas Artes)

1 de febrero - 17 de marzo

*Gráfica combativa latinoamericana* (Casa de los Zaguanes)

26 de abril - 24 de mayo

Luisa Palacios (Museo del Grabado Latinoamericano)

mayo

Pintura Norteamericana S/ XX

junio

*Ambos Mundos* (Convento de los Dominicos)

Juan M. García Segovia (Museo de Bellas Artes)

junio - 5 de julio

Ana María Mezzei (Museo del Grabado Latinoamericano)

julio - agosto

José Luis Rochet (Museo del Grabado Latinoamericano)

agosto

Colectiva de Alumnos de la Escuela de Artes Plásticas (Convento de los Dominicos)

23 de agosto

Pedro Alcántara (Museo del Grabado Latinoamericano)

24 de agosto  
Gladys Vázquez (Museo de Bellas Artes)

7 de septiembre - 9 de octubre  
Jaime Romano (Museo de Bellas Artes)

13 de septiembre - 9 de octubre  
*Artistas puertorriqueños de la nueva generación* (Convento de los Dominicos)  
Jaime Romano, Carmelo Fontánez, Domingo López de Victoria, Edwin Maurás, Lope Max Díaz, Carlos Irizarry, Joaquín Mercado, Raúl Zayas López, Ivonne Torres, Antonio Navia, Eliasim Cruz, José Bonilla Ryan, Wilfredo Chiesa, Carmen Iris Parrilla, Rafael Rivera Rosa, Juan Batista Salas, José Luis Rochet, Joaquín Reyes, Julio Suárez, Isabel Vázquez, María E. Somoza, Luis Alonso, Sobrino, Juan Álvarez O'Neill, Juan Ramón Velázquez, Frances del Toro, Isaías Mojica, Heriberto González, Elí Barreto

septiembre  
Anna María Mazzei (Museo del Grabado Latinoamericano)

octubre  
Emilio Sánchez (Museo del Grabado Latinoamericano)

18 de octubre - 9 de noviembre  
Lowell Nesbitt (Museo de Bellas Artes)

1 de noviembre  
*María E. Somoza: aguafuertes, litografías y cológrafos* (Museo del Grabado Latinoamericano)

diciembre  
Monina Mercado y José Dávila (Museo del Grabado Latinoamericano)  
moda y textiles

## 1975

febrero  
George Warreck (Museo de Bellas Artes)

febrero - 28 de abril  
Imagen de Méjico (Convento de los Dominicos)  
Imágenes (Museo del Grabado Latinoamericano)

23 de mayo - 22 de junio  
Rafael Ferrer: Gráfica y dibujos de mapas y caras (Museo del Grabado Latinoamericano)

30 de mayo  
*Exposición Graduandos EAP* (Convento de los Dominicos)  
Myrna Arocho Martínez, Israel de Jesús, Lydia Figueroa Torres, Reinaldo Guerrero Salcedo, Héctor Marrero Montesinos, María Molina, Pedro Juan Nieves, Edwin Rivera Nieves, Isaac Novoa López, Ivelisse Oliveras Oliveras, Yolanda Pastrana Fuentes, Gloria

Rodríguez Calero, Lezette Rodríguez García, Félix Rodríguez Irizarry, Frederick Rodríguez, Norberto Ruíz Nieves, Lilliam M. Vidal López, Rafaela Pagán Anés

27 de junio  
Borinquen 12

junio - 19 de agosto  
*Canción estampa* (Museo del Grabado Latinoamericano)

1 - 24 de agosto  
Quinto Aniversario exposición conmemorativa

agosto - septiembre  
Exhibición de graduandos UPR 1970 (Museo de Bellas Artes)  
Exhibición colectiva de grabados (Convento de los Dominicos)

3 de octubre - 16 de noviembre  
Osvaldo García (Museo de Bellas Artes)

17 de octubre - 9 de noviembre  
*Joaquín Reyes: poligrafías* (Museo del grabado latinoamericano)

## 1976

febrero  
Kathleen Caraccio (Museo del grabado latinoamericano)

5 - 26 de marzo  
Julio Suárez (Museo Bellas Artes)

12 - 29 de marzo  
Myrna Rodríguez (Museo Grabado Latinoamericano)

marzo  
Ronaldo E. Peinado (Museo de Bellas Artes)

marzo - abril  
*Pinturas, libros y documentos: Imagen de Guadalupe* (Convento los Dominicos)

5 - 20 abril  
Jack y Irene Delano

28 de mayo - 30 de agosto  
Antonio Frasconi: obra gráfica (Museo del Grabado Latinoamericano)

julio  
*Imagen de New York* (Convento de los Dominicos)  
Trabajos de artistas latinoamericanos residentes de Nueva York

16 - 21 de agosto

Exposición Subasta Pro excarcelación de presos nacionalistas (Museo del Grabado Latinoamericano)

17 de septiembre

Exhibición de estudiantes de la Escuela de Arquitectura UPRRP (Convento de los Dominicos)

24 de septiembre - 15 de octubre

Jaime Mejía Servin (Museo de Bellas Artes)

septiembre

Antonio Frascóni (Museo del Grabado Latinoamericano)

octubre

Luis Hernández Cruz

15 de octubre - 1 de noviembre

Artes Gráficas Panamericanas (Museo del grabado latinoamericano)

22 de octubre - 15 de noviembre

La mixografía (Museo de Bellas Artes)

23 de octubre - 15 de noviembre

*El mestizaje racial en la pintura colonial americana* (Museo de Bellas Artes)

12 de noviembre - 13 de diciembre

*José Buscaglia: 30 años de escultura* (Convento de los Dominicos)

13 de noviembre - 6 de diciembre

Iván Pérez Nazario (Museo del Grabado Latinoamericano)

18 - 24 de noviembre

9na Exposición Anual EAP (Convento de los Dominicos)

Carlos Torres Cruz, Adelino González, María A. García, Miguel Ángel Charriez, José Báez Busquets, María A. González, Alwyn Rivera López, Héctor Escalante, Roberto Chao Fodere, M.A. Hopgood, Lysette Rosado, Toti Marichal, María Dolores Rodríguez, José Escalante, Dennis Rivera, Betzaida González, Ángel Nevárez, Vanessa Piñeros, José G. Martínez, Evelyn Colón, Félix Vega, Ramón Méndez del Valle, Reinaldo Colón, Myrna Oliver, José Hernández Trabal

diciembre

Wilfredo Chiesa (Museo de Bellas Artes)

17 de diciembre

*Félix Rodríguez Báez: dibujos y pinturas* (Convento de los Dominicos)

15 de diciembre - 15 de enero 1977

Gloria de Duncan (Museo del Grabado Latinoamericano)

**1977**

21 de enero - 13 de febrero  
Leonilda González (Museo del Grabado Latinoamericano)

4 de febrero - 28 de marzo  
Antonio Navia *Progresiones* (Museo de Bellas Artes)

11 de febrero - 6 de marzo  
*Portafolio No.1 En Foco* (Convento de los Dominicos)

4 - 27 de marzo  
*Harry L. Friedman: Las tres caras de Puerto Rico* (Convento de los Dominicos)

1 - 29 de abril  
Antonio Díaz (Museo del Grabado Latinoamericano)

4 - 29 de abril  
Muestra EAP (Galería Trapiche)

15 de abril - 8 de mayo  
Carmen Álvarez Feldman (Museo de Bellas Artes)

22 de abril - 22 de mayo  
Claudio Juárez (Convento de los Dominicos)

6 - 31 de mayo  
*Relatos Paisaje Asesinado* (Museo del Grabado Latinoamericano)  
Wilfredo Chiesa, Tomás López Ramírez, Rafael Aponte-Ledee

27 de mayo - 20 de junio  
Julio Micheli y Andrés Rodríguez Santos Cajas | Dibujos (Museo de Bellas Artes)

27 de mayo - 30 de junio  
Tomás Batista (Convento de los Dominicos)

mayo - 6 de junio  
Pratts Graphic Center “Colografías” (Museo del Grabado Latinoamericano)

10 de junio - 31 de julio  
Taller 72 (Museo del Grabado Latinoamericano)

5 - 31 de julio  
Cajigas: 15 años de obra gráfica (Convento de los Dominicos)

24 de julio  
Fernando Coral Dueñas (Museo de Bellas Artes)

28 de julio - 28 de agosto  
Raúl Acero (Museo de Bellas Artes)

19 de agosto - 2 de octubre

*1era Muestra de pintura y escultura puertorriqueña* (Convento de los Dominicos)

Myrna Báez, John Balossi, Elí Barreto, Isabel Bernal, Jeannette Blasini, Félix Bonilla Norat, Roland Borges Soto, Ángel Botello Barros, Delta del Picó, José Buscaglia, Paul Camacho, Nemesio Canchani, Fran Cervoni, Elpidio Collazo, Luis Germán Cajiga, Jaime Carrero, Ángel Casiano, Rosa M. De Castro, Wilfredo Chiesa, Arístides Collazo, Carlos Collazo, Carola Colón, Rafael Colón Morales, Luis Ángel Curbelo, Osiris Delgado, Jan D'Esopo, Lope Max Díaz Rivera, Julio Díaz Santos, Susana Espinosa, Nicole Dif, Adrián García, Betzaida González, Linda Gregory, Manuel Hernández Acevedo, Luis Hernández Cruz, Carlos Irizarry, Silvia Levy, Daniel Lind Ramos, Domingo López, Rafael López del Campo, Rolando López Dirube, Antonio Maldonado, Augusto Marín, Harry W. Martínez, Ramón G. Martínez Montes, Bart Mayol, Leticia Menéndez Saint Germain, Isaura Mergal, Rosita Merino de Haeussler, Oscar Mestey Villamil, Julio Micheli, Roberto Moya, Antonio Navia, Ángel Nevárez Ríos, Betsy Padín, Gerardo Padilla Montesinos, Jorge Rechany, Joaquín Reyes, Carlos Raquel Rivera, Ana Deliz Rivera, Rubén Rivera Aponte, Rafael Rivera García, Arnaldo Roche, Francisco Rodón, Félix Rodríguez Báez, Ángel Rodríguez Díaz, Andrés Rodríguez Santos, Neil Román, Jaime Romano, Alfonso Meléndez Arana, Julio Rosado del Valle, Noemí Ruiz, Gerald Saint Germain, Evelyn Sánchez, James Shine, Carmelo Sobrino, Jaime Suárez, Carlos Sueños, Julio Suárez, Roberto Torres, Luis Torres de la Haba, José Torres Martinó, Rafael Tufiño, Isabel Vázquez, Francisco Vázquez Díaz, Hilda Vélez, Raúl Zayas López

17 de septiembre - 10 de noviembre

Wilfredo Labiosa (Museo de Bellas Artes)

23 de septiembre - 6 de noviembre

Elpidio Collazo

octubre

Conceptualistas (Museo de Bellas Artes)

Domingo López de Victoria, Nitza Tufiño, Theresa Flemming, Edgardo Franceschsi y Carlos Sueños

15 de octubre - 14 de noviembre

Julio Rosado del Valle (Convento de los Dominicos)

1 - 30 de noviembre

Exposición de Afiches (Taller de serigrafía ICP; Museo del grabado latinoamericano)

4 - 27 de noviembre

Ángel Pepín (Museo de Bellas Artes)

18 de noviembre - 2 de enero 1978

Exhibición de pintura haitiana (Convento de los Dominicos)

8 de diciembre - 2 de enero

Marcos Irizarry (Museo del Grabado Latinoamericano)

## **1978**

enero

Ismael D'Alzina 'Exhibición póstuma' (Convento de los Dominicos)

16 de enero - 13 de febrero  
Lydia Collazo (Casa Blanca)

13 de enero - 16 de febrero  
Robert Friedemann (Archivo Nacional)

13 de enero - 17 de febrero  
Francisco Copello (Museo del Grabado Latinoamericano)

febrero  
Segundo Salón Gulf Oil (Casa Blanca)

10 de febrero - 13 de marzo  
Grupo FRENTE (Convento de los Dominicos)  
Paul Camacho, Luis Hernández Cruz, Lope Max Díaz y Antonio Navia

4 de marzo  
Muestra del taller de experimentación plástica (Escuela de Artes Plásticas)  
Julio R. Suárez, Ángel Nevárez, Dionys Figueroa, Gabriel Martínez, Héctor Rodríguez,  
Víctor Maldonado

marzo  
Gráfica cubana

abril  
Epifanio Irizarry

- 26 de mayo  
Félix Rodríguez Báez 'Mariposas, sueños y otras cosas' (Museo Casa Blanca)

12 de mayo  
Antonio Martorell *Álbum de familia y obra gráfica 1974-78* (Convento de los Dominicos)

mayo - julio  
Portfolios (Museo del Grabado Latinoamericano)  
Ernesto Deira, Rebecca Guitelzon, Antonio Berní, Eduardo McEntyre, Julio Santiago y  
Lysette Rosado

2 - 30 de junio  
*Pinturas recientes* (Casa Blanca)  
Maribel de Pedro, Ángel Rodríguez Díaz, Oscar Mestey, Rubén Miranda, Sandra Martínez

28 de julio - 8 de agosto  
*Gráfica y Poesía de Puerto Rico* (Convento de los Dominicos)

28 de julio - 25 de agosto  
Jorge Soto Sánchez (Museo del Grabado Latinoamericano)



agosto - septiembre  
Segundo Festival de Cerámica (Convento de los Dominicos)

8 - 29 de septiembre  
José Dobal (Casa Blanca)

29 de septiembre - 3 de noviembre  
Segunda Muestra de Pintura y Escultura (Convento de los Dominicos)  
Olga Albizu, Olga Alequín González, Tomás Batista, Myrna Báez, John Balossi, Isabel Bernal, Sylvia Blanco, Félix Bonilla Norat, Ángel Botello Barros, José Buscaglia, Luis G. Cajigas, Paul Camacho, Jorge A. Cancio, Fran Cervoni Brenes, Elpidio Collazo, Carlos A. Cordero, Jan D'Esopo, Lope Max Díaz Rivera, Maribel de Pedro, Susana Espinosa, Ramón Frontera, Rosita Haeussler, Donlon F. Havener, Luis Hernández Cruz, José M. Iranzo, Carlos Irizarry, Epifanio Irizarry, Sally Kingman, Rolando López Dirube, Antonio López, Augusto Marín, Oscar Mestey Villamil, Ana Molina, Bart Mayol, Julio Micheli, Roberto Moya, Bob Nash, Antonio Navia, Carlos Ortiz Sueños, Betsy Padín, Richard pagán, Aleyda Pazmiño, Ramiro Pazmiño, Jorge Rechany, Ana Delia Rivera, Rubén Rivera Aponte, Carlos Rocafort, Félix Rodríguez Báez, Arnaldo Roche, Jacquelin Roselló, Jaime Romano, Noemí Ruiz, James Shine, Jaime Suárez, Carlos A. Torres, Rafael Tufiño, Juan Ramón Velázquez, Raúl Zayas López

6 - 27 de octubre  
Dionys Figueroa y Ángel Nevárez (Casa Blanca)

octubre  
José Meléndez Contreras (Museo del Grabado Latinoamericano)

3 de noviembre - 1 de diciembre  
Jorge Seguí (Museo del Grabado Latinoamericano)

diciembre  
Juan Gómez Quiroz (Museo del Grabado Latinoamericano)

diciembre - enero  
Arte haitiano (Museo Casa Blanca)

## **1979**

enero  
Leposava Milosevic-Lepa (Museo del Grabado Latinoamericano)

enero  
Antonio López y Emilio Rosado (Convento de los Dominicos)

febrero  
Premios Revista Sin Nombre (Museo Casa Blanca)

mayo  
IV Bienal del Grabado Latinoamericano

25 de mayo - 31 de agosto  
Obra gráfica de José Alicea (Museo del Grabado Latinoamericano)  
4ta Bienal del Grabado Latinoamericano

21 de mayo - 31 de agosto  
Exposición gráfica española Grupo Quince (Casa Blanca)  
4ta Bienal del Grabado Latinoamericano  
Antonio Saura, Amadeo Gabino, Juan Suárez, Lucio Muñoz, Darío Villalba, Claudio Bravo, José María González Causante, José Hernández, Manolo Millares, Leopoldo Novoa, Gerardo Delgado, Juan Hernández Pijuán, José Guerrero, Andrés Nagel

27 de mayo - 31 de agosto  
Exhibición la historia del papel (Archivo General)  
4ta Bienal del Grabado Latinoamericano

25 de mayo - 31 de agosto  
*Exposición homenaje a Mauricio Lasansky* (Casa de los Zaguanes)

12 de octubre - 5 de noviembre  
3ra Muestra nacional (Convento de los Dominicos)  
Myrna Báez, John Balossi, Elí Barreto, Sylvia Blanco, Félix Bonilla Norat, José Bonilla Ryan, Isabel Bernal Paul Camacho, Jorge A. Cancio, Jesús M. Cardona Torres, Fran Cervoni, Elpidio Collazo, Luis Germán Cajiga, Maribel de Pedro, Jan D'Esopo, Julio Diaz Santos, Lope Max Diaz, Enrique Elustondo, Elizam Escobar, Susana Espinosa, Liliana Fernández, Celaida Fernández Figueroa, Ramón Frontera, Domingo García, Osvaldo García, Peter R. Gaztambide, Ángel González López, Toni Hambleton, José María Iranzo Moliner, Amelia Irizarry, Antonio López, Rafael López del Campo, Pablo López Pérez, Lilia Maldonado, Augusto Marín, Bart Mayol, Rosita Merino de Haeussler, Rubén Moreira, Bob Nash, Ángel Nevárez Ríos, Néstor Otero, Betsy Padín, Richard Pagán, Ramiro Pazmiño, María Elena Perales, Mauricio Pretto, Ana Delia Rivera, Rubén Rivera Aponte, Neki Rivera, Francisco Rivera Quiles, Félix Rodríguez Báez, Celia N. Rodríguez Morales, Jaime Romano, Ralph de Romero, Francisco Rodón, Noemí Ruiz, Luis E. Sánchez Ortiz, Jorge Soto Sánchez, Gerard Saint Germain, Gloria Sánchez de Ducan, Carmelo Sobrino, Awilda Stering Duprey, Jaime Suárez, Julio Suárez, Carlos Sueños, Rafael Trelles Sosa, Roberto Torres, Carlos A. Torres, Juan Ramón Velázquez, Raúl Zayas López

9 de noviembre - 3 de diciembre  
Jorge Rechany (Convento de los Dominicos)

29 de noviembre - 4 de enero  
Gaztambide (Museo del Grabado Latinoamericano)

## **APÉNDICE 4**

### **CALENDARIO DE EXHIBICIONES 1965-1979 DEL MUSEO DE ARTE DE PONCE**

#### **1959**

Inaugura el Museo de Arte de Ponce en una antigua casona en el pueblo de Ponce.

#### **1965**

El 28 de diciembre inaugura la nueva sede del Museo de Arte de Ponce, un edificio modernista diseñado por el Arquitecto Edward Durell Stone.

#### **1966**

junio

Exposición pintores argentinos (organizada por Helena Montalván)

10 de junio

Eleven Pop Artists: The New Image

Allan D'Arcangelo, Jim Dine, Allen Jones, Gerald Laing, Roy Lichtenstein, Peter Phillips, Mel Ramos, James Rosenquist, Andy Warhol, John Wesley y Tom Wesselmann

julio - septiembre

El Salón ESSO - Colección de Arte de Centro América (encargado Carlos F. de Cardona)

15 de diciembre - febrero 1967

Exhibición de Miguel Pou y Oscar Colón Delgado

#### **1967**

4 - 14 de febrero

Pintura y escultura abstracta

Jeanne Pasley, Julio Rosado del Valle, John Balossi, Antonio Molina, Alfredo Cubiña, Luis Hernández Cruz, Rolando López Dirube

17 de febrero

Exhibición del Curso de Arte en Penitenciaría Estatal

17 de marzo - 30 de abril

La Nueva Vida

1 de mayo - 15 de junio

Exhibición piezas arqueológicas donación Dr. Luis F. Casals

1 - 30 de julio

Exposición nuevas adquisiciones del Museo de Arte

4 - 17 de agosto

Exposición Homenaje a Rubén Darío

Vicente Forte, Luis Hernández Cruz, Jaime Carrero, Alejandro Arostegui, José Gamarra, Manolo Millares, Francisco Hung, Alberto Teixeira, Fernando Botero, Marcelo Bonevardi, Armando Morales, Omar Rayo, Jesús Rafael Soto, Antonio Seguí, Rómulo Macció,

Antonio Frasconi, Rodolfo Abularach, Enrique Tábara, Carlos Póveda, Julio Rosado del Valle, David Manzur, Rogelio Polesello, Roberto Matta, Domingo García

18 de agosto - 13 de septiembre  
Exhibición James Shine, Roda y Bourasseau

15 de septiembre - 30 de octubre  
Noemí Ruíz, Dan Brennan y Jaime Carrero

1 - 7 de diciembre  
Exhibición pintura europea

12 - 26 de diciembre  
Tres artistas americanos: Suzi Ferrer, Harold Jacobs y Robert Koffler

22 de diciembre - 14 de enero 1968\*  
Piezas arqueológicas

## **1968**

16 de enero - 4 de febrero  
Estudiantes Santa María

6 - 25 de febrero  
Cerámica mejicana

1 de marzo - 30 de abril  
Exhibición de artistas ponceños  
Jeannette Blasini de Vélez, Sister Flora Brennan, Epifanio Irizarry, Julio Micheli, Azaustre, Elvira Coya Pons y Jackie Pons

26 de abril  
Charlas por Ángel Crespo: La pintura impresionista; Introducción al Arte Contemporáneo, El postimpresionismo y el Art Nouveau; El Cubismo y el Neoplasticismo; El Suprematismo y Movimientos afines, y El Futurismo

10 -19 de mayo  
Exposición de Artes Gráficas contemporáneas francesas (comisario Jean Adhemar)

24 de mayo - 13 de junio  
Exposición de óleos, acuarelas y cerámicas: Antonio Gantes, Marina Palmer de Clinchard y Jesse Cohen

15 - 27 de junio  
Exposición de pinturas por psiquiatras, neurólogos y neurocirujanos

19 - 22 de agosto  
Arte Latinoamericano  
Rafael Coronel, Juan Sobrino, Leonora Carrington, Ricardo Martínez, Guillermo Meza, Leonardo Nierman, Pedro Coronel, Gunther Gerzo, José Luis Cuevas, Carlos Mérida,

Cunfo Bermúdez, Fernando Botero, Alejandro Obregón, Víctor Chab, José Antonio Fernández Muro, Claudio Bravo, Alberto de la Vega, Francisco Zuñiga y Enrique Tábara

24 de agosto - 20 de septiembre

Grabado Puerto Rico en colaboración con Galería Colibrí

Myrna Báez, Marcos Yrizarry, John Balossi

22 de septiembre - 17 de octubre

Ana María Basso Bruno, Sadot Marchany y María Luisa Penne de Castillo

26 de octubre - 18 de noviembre

Exposición colectiva de obras de vanguardia

Olga Dueñas, Jeffrey Leder y Rafael Rivera García

1 de diciembre - 28 de febrero de 1969

Arte figurativo: Tomás Batista, Julio Llort, Ernesto Luis Roselle

## **1969**

1 - 27 de marzo

Exposición obras de Efraín Lebrón López, Anastacio Maldonado y Adalberto Martínez Vélez

28 de marzo

Dirube, Colombani y Luis Maisonet

mayo

Pinturas: María E. Pérez, Guillermo Sureda y Alfonso Arana

junio

Pinturas: María Mara, Jorge Piñeiros, Rafael López del Campo

24 de mayo - 17 de junio

Colectiva Borinquen 12

John Balossi, Alfredo Lozano, Myrna Rodríguez, Carmen Blondet, Rafael Colón Morales, Osiris Delgado, Antonio J. Molina, Carlos Campbell, Ernesto Álvarez, Rolando López

Dirube, Rafael Rivera García, Lope Max Díaz, Edwin Francisco Rosario, Antonio Gantes, Carmelo Fontáñez, Félix Bonilla, Alberto Ortiz Collazo

11 de julio

Lovis Corinth 'Pintura y gráfica'

agosto

Exposición de porcelanas, óleos, tallas y laminado en oro: Oliva Herbert de Mercado, Cándido Planas Masó y José Torell Altés

septiembre

Exposición de esculturas y pinturas: Ana Margarita Bassó, Sister Flora Brennan, Padre Ángel Salamanca y Julio Micheli

octubre

Pinturas de Álvarez, Max y Caravallo

noviembre

Pinturas y esculturas dominicanas: Guillo Pérez, Elsa Núñez, Cándido Bidot, Aquiles Azar García, Nancy Rosado y José Román Rotellini

diciembre - enero 1970

Homenaje a Don Miguel Pou

Pinturas de Rafael Coronel

## **1970**

2 de enero

Exposición pinturas de Miguel Pou

7 de febrero

Leopold Santiago Lavandero, José A. Rodríguez Vidal, Lorenzo Torres y Joseph W. Reed

28 de febrero - marzo

Exposición colectiva: Esther Shelley (pintura), Miriam Chalfi (escultura) y Charlene Teattie

4 de abril

Exhibición colectiva

Alumnos del Departamento de Arte de la Universidad Católica de Puerto Rico

16 de abril

3ra exposición de pinturas de los Maestros de la Región Sur de Puerto Rico

2 de mayo

Exposición “Arte de Guayama”

Artistas residentes de la zona de Guayama: Suzanna Terrill, Marina Palmer, Randy Morales, Els Balsa, José Morejón, Francisco Delgado, Conrad Brown y Pedro López Ramos

13 de junio

El hombre típico de Puerto Rico y de las Américas: Epifanio Irizarry (pintura), Carl Barman (pintura) e Iván Mendes (escultura)

13 de junio - 23 de julio

Exposición de obras de los estudiantes de Arquitectura del Taller de Artes Gráficas de la Escuela de Arquitectura de UPR (encargado José Antonio Torres Martinó)

25 de julio - 24 de septiembre

Exposición gráficas

Julio Micheli, José A. Alicea y Anna Held Audette

25 de septiembre - octubre

Exposición de pintura Latinoamericana de la Colección Martínez Cañas

14 de noviembre

Primera exposición de Arte Contemporáneo de la República de Colombia

Pedro Alcántara, Jan Bartelsman, Fernando Botero, Gerardo Caballero, Camilo Cardona, Antonio Hernández, Luciano Jaramillo, Edison Lara, Noe León, David Manzur, Alejandro Obregón, Piry de Patiño, Amparo Péláez, Jorge Piñeros, Dora Ramírez, Héctor Aníbal Restrepo, Graciela Marco, Lucy Tejada, Hernando Tejada, José Urbach, María T. Vivo y Marco J. Villalobos

11 de diciembre

Olivia Mercado (cerámica)

## **1971**

28 de enero

Exposición de Alumnos del Departamento de Arte de la Universidad Católica de Puerto Rico

26 de febrero

Exposición de los maestros del Departamento de Arte de la Universidad Católica de Puerto Rico: Sister Flora Brennan, Ana Margarita Bassó, Padre Ángel Salamanca, Julio Micheli y Tomás García Asencio

24 de marzo

Exposición de santos de la colección Ricardo Alegría

3 de abril

Exposición de pinturas y dibujos

Carole Worthington, Gamelyn Rodríguez y Carmelo Aponte

24 de abril

Exposición de los maestros de arte de la Universidad Interamericana, San Germán: Noemí Ruiz, Sadot Marchany y Jaime Carrero

21 de mayo

Exposición pintores de la Galería Las Antillas de San Juan

Víctor Piedra, Felipe Jiménez, Bart Mayol, Luis Muñoz Lee, Luis Crespo, Francsico Ruelles, José Escalona, Antonio Gantes, Orestes Valdés, Gabino Figueroa, Eve Koaning, Antonio Molina, Girard Fombrem y Rafael Tufiño

19 de junio - julio

Fritz Henle, exhibición de fotografías

28 de agosto

Exposición de artistas residentes en Westbeth, Nueva York  
Sheldon Ramsdell, William Sutte, Jerome Hersch

16 de octubre

Exposición de Alfredo Lozano (escultura), Víctor Piedra (pintura) y Gáspar Rivera (pintura)

20 de noviembre

Exposición de pinturas

Luis R. Cuevas, Héctor Rivera y Rafael Collazo



## **1972**

15 de enero

Exposición de Alumnos del Departamento de Arte de la Universidad Católica de Puerto Rico

19 de febrero

Exposición de artistas primitivos puertorriqueños y haitianos

Isaura Mergal de Rivera, Dionisio Morales, Manuel Hernández Ruiz, Peter Leppers, Ricardo Hernández, Petion Pavain, Fritz Joseph, Block, Frank Robuste, Félix Jean, Casimir, Prefete Duffaut, Wilson Biagud, B. Byron y Xavier Amiana

19 de marzo

Exposición de Adrian Nelson (dibujos), Manuel Facal (gráficas) y Ramón Román (escultura)

14 de abril

Exposición de los maestros del Departamento de Arte de la Universidad Católica de Puerto Rico

4 de mayo

Exposición colectiva fotografía  
Edward R. Miller

11 de junio - 11 de julio

Exposición de pinturas, tallas en madera, trabajos a tinta y esculturas en metal: Nemesio Canchani (pintura), Orlando Monteagudo (tallas en madera) y Alberto Riera (escultura en metal)

15 de julio - 15 de agosto

Exposición de artistas de la Galería Paula Insel de Nueva York

Roseabelle Morse, Sandra Orlovski, Richard Pionk, Angelo, Austin, Winik, Paul Vanders, Charlotte Beck, Joyce Block, William Haddock, Doris, Fay Small, Estelle, Baran, Charlsie Vorwek, Hilda M. Smith, Vara Fausak, Dr. W.K. Long, Helen Buckwald, Charles Bahannah, Len Habild, Reika, Mabelle Resnick, Petersen, Chapmna, Mooney, Caster, Napoli, Sundberg, Caster, Wolpoff, Mildred Hiaght, Onondaga Indian

5 - 20 de agosto

Pinturas de Antonio Loro, Felipe Jiménez y Armando Vilches

29 de agosto

Exposición 'Primeros Premios del Festival de las Bellas Artes en Puerto Rico' en colaboración con el Departamento de Instrucción Pública

16 de septiembre

Grabados antiguos pertenecientes a la Colección de Antonio Molina

14 de octubre

Exposición de pinturas y dibujos de Frank Pérez, Jaime Carrero y León Lowman

2 de diciembre

Exposición de juguetes diseñados y contruidos por artistas, patrocinada por Bonnier International

16 de diciembre

Exposición colectiva pinturas de los Maestros de la Región Sur: Cecilia Catalá, Dionisio Morales, Úrsula Rivera, José A. Sánchez, Esther Torres, Daisy M. Morales, Frankie Soldevila, Isabelita Crotés, Luis Ojeda, Esther Morales, Elsa Vélez, Petra Espada, Pedro Pacheco, Jorge Santana, Luis Rodríguez Munet, Lorenzo Gómez, Héctor L. Zapata, Tommy Pagán y Pedro Alvarado

29 de diciembre

Exposición de gráfica  
Ramón Olivera y José Rosa

## **1973**

19 de febrero

Muestra de pintura primitiva contemporánea

19 de marzo

Exposición de Adrián Nelson (dibujos), Manuel Facal (gráficas) y Ramón Román (esculturas)

13 de abril

Exposición de arte religioso: Sister Flora Brennan, Elvira Coya de Pons, Zoraida López y Tommy Pagán

5 de mayo

Exposición de obras de Juan Urrutía (serigrafías), Manuel Facal (pinturas) y Andrián Nelson (gráficas)

9 de junio

Pinturas, dibujos y grabados de Gustave Doré

14 de julio - agosto

Exposición colectiva de pintura  
Ramón A. Martínez Montes, José A. Ramos y Reinaldo Montalvo

12 de agosto

Exposición de obras de Rolando Gutiérrez (grabado en madera), Orlando Monteagudo (pinturas) y Jeffrey George Sarvis (serigrafías)

8 de septiembre

Arte de Guayama  
Marina Clinchard, Susana Chittenden y Els Balsa

6 de octubre

Exposición colectiva  
Santiago Maúnez Vizcarrondo, Iván Arnold Méndez (cerámica), Luis Noel 'Wichie' Torres (pintura)

17 de noviembre

Exposición colectiva

Juan Manuel García Segovia (pinturas), colección de Claudio Alonso (esculturas de Bruno Giorgi y Girogio Zennaro)

## **1974**

12 de enero

Steve Slatenic, Antonio Cruz Reyes, Rafael Pou, Fredrick Oaks y Juan Fuentes (exhibición fotografías)

26 de enero

Exposición de grabado de colecciones privadas: Dr. Amaury Rosa Silva, Fico Lecaroz, Miguel Angulo, Rafael Pasarell y Lcdo. Antonio Molina

Pablo Picasso, Georges Braques, Georges Rounault, Salvador Dalí, Piza, Wilfredo Lam, Clave, Roberto Matta, Guillermo Serrano, Luis Hernández Cruz, Anna Held Audette, Antonio J. Molina, Natividad Gutiérrez, Karel, Manzur, Rolando López Dirube, Grau, Julio Micheli, Jorge Rechany, Carlos Marichal, Poli Marichal, Rafael Tufiño, Baskin, Rufino Tamayo, José Luis Cuevas, Lasanzky, Carpani, Luis Germán Cajigas, Alfonso Arana

2 -10 de febrero

Exposición de cerámica por los alumnos del Departamento de Bellas Artes de la Universidad Católica de Puerto Rico

23 de febrero - marzo

Daisy Black Langhauser y Rafael de Soto

23 de marzo

Pablo Rubio Sexto (esculturas), Pedro Martínez (fotografías) y Luis Germán Cajigas (gráfica)

20 de abril - 8 de mayo

Julio Micheli y Carlos Irizarry

11 de mayo - junio

Fotografías por los estudiantes del Centro de Orientación y Servicios de la Playa de Ponce

1 de junio

Exposición de María Duggal (óleos y dibujos), Ricardo Doyen (esculturas), Anna Gerdes Oosterbeck (acuarelas) y Trudy Willman (acrílicos)

23 de junio

Colectiva de pinturas: María Luisa Ríos, Emilio Esteves, Orlando Monteagudo y Raquel Aguirregaviria

13 de julio

Exposición de utensilios y artefactos taínos

3 de agosto - 15 de septiembre

Pinturas de Osiris Delgado y Bart Mayol

agosto

Tom Smoyer, Alvin Toro y René Vélez

septiembre

Juan Orona y Epifanio Irizarry

octubre

3 mujeres artistas

noviembre

Fotógrafos aficionados

diciembre

3 artistas jóvenes puertorriqueños: Humberto Figueroa y compañeros

15 de diciembre

Exposición de libros impresos en Bélgica

## **1975**

15 de marzo

Exposición de pintura: Huntley Brown y Rafael Tricoche

9 de abril

Exposición de recuerdos del tenor Antonio Paoli de la colección Jesús M. López

18 de abril

Alumnos de cerámica del Departamento de Arte de la Universidad Católica

25 de abril

Exposición de objetos de artesanía hechos por reclusos en el Hogar de Ciegos Adultos de Puerto Rico

17 de mayo

Exposición de pinturas del Maestro espiritual Sri Chimoy

22 de junio

Exhibición colectiva

Leon Lowman, Leticia St. Germain y Nader Gholi Vakili

- 17 de agosto

Exhibición colectiva

Jesús Feliciano Lopereno, Juan D. García Urrutia y Luis C. Monzón

30 de agosto

Pinturas de Mariem Dahl Nun de Rinaldi y Luis Noel 'Wichie' Torres

27 de septiembre

Exposición colectiva de artistas del Oeste de Puerto Rico, auspiciada por el Instituto de Cultura Puertorriqueña

13 de noviembre

Exposición de fotografía “Arte rupestre indígena puertorriqueño”

22 de noviembre

Exposición de pinturas y collages de Osvaldo García

20 de diciembre

Exposición de grabado antiguos y pergaminos de la Colección Antonio J. Molina

## **1976**

enero

María R. Duggal, Ana G. Oosterbeck y Connie M. Hjelmeng

28 de febrero

Séptimo Salón de Humoristas de Puerto Rico

27 marzo - abril

Exhibición de pinturas de Carlos Sueños y Juan Ramón Velázquez

24 de abril - 26 de mayo

Rosita Merino de Haeussler, Ana Molina de Díaz Collazo y Delta Bravo de Picó

8 de mayo

Muestra de obras de artistas latinoamericanos contemporáneos, seleccionados por el Institute of Contemporary Hispanic Art. Patrocinada por la Fundación Nacional de las Artes

29 de mayo - 5 de junio

Emilio Sánchez

19 de junio

Colectiva de pintura

Diógenes Ballester Rodríguez, Jorge L. Morales Torres y Henry Cabrera Serrano

25 de agosto

Exhibición colectiva de pintura

Jaime L. del Valle, Juan M. Santiago y Víctor M. Torres Carrasquillo

25 de septiembre

Exposición de dibujos de Richard Robertson

23 de octubre - 14 de noviembre

Jesse de Romero y Esther Shelley

20 de noviembre

Exposición de Stephen Csoka, organizada por la Galería Paula Insel, NYC

- 19 de diciembre  
Raúl Acero, Noemí Ruiz y Gloria Duncan

## **1977**

8 de enero  
Exposición de pinturas de Francisco García y Frank Pérez

28 de enero - 11 de febrero  
Exposición de Rogelio Vilarchao (óleos) y Adrián Nelson (acuarelas y dibujos)

12 de febrero  
Octavo Salón de Humoristas de Puerto Rico

20 de febrero  
Primer Salón de Arte Universitario Puertorriqueño

2 de marzo  
Exposición de pinturas de Vera Orban Rothschild, Eloísa Schwab y Kai-to-Ang,  
organizada por la Galería Paula Insel de Nueva York

16 - 31 de marzo  
Exposición colectiva de la Galería Paula Insel de Nueva York

14 - 22 de mayo  
Ángel Botello, Roberto Moya y Rolando López Dirube

29 de mayo - 10 de junio  
Exposición de pinturas de Moisés Aponte Colón y Luis Noel 'Wichie' Torres

11 de junio  
Exposición homenaje a Miguel Pou

9 de julio  
Encounter: Silvia Calzada (fotografías) y Maritza Dávila (dibujos y gráfica)

13 de agosto  
Exposición de gráficas de Maritza Dávila y fotografías de Silvia Calzada

1 de septiembre  
Cerámicas de Luis Leal

14 de octubre  
Presentación de "Gráficas y poesía de Puerto Rico"

12 de noviembre  
Serigrafías, collages y dibujos de Osvaldo García

26 de diciembre  
Exposición de broncecillos recientes de Carmen Álvarez Feldman

## **1978**

3 - 26 de febrero

Grabados de Marcos Irizarry

18 de marzo

Lorenzo Homar: Retrospectiva

4 de noviembre - 30 de marzo de 1979

Héctor Méndez Caratini 'Recuerdos de un Puerto Rico olvidado'

## **1979**

7 de abril

Exhibición fotografías de los estudiantes de la Escuela de Artes Plásticas

23 de mayo - 12 de julio

Reposición Retrospectiva de Lorenzo Homar

17 de agosto - 29 de octubre

Los milagros en cera y metal

9 de noviembre - 10 de enero de 1980

Luis Cienfuegos: Tapices



## **APÉNDICE 5**

### **CALENDARIO EXHIBICIONES 1960-1976 DEL RECINTO UNIVERSITARIO DE MAYAGÜEZ, UPR**

#### **1961**

18 de enero - 2 de febrero

Barbara McFerran

Lobby Edificio Estudios Generales

10 - 31 de abril

María Luisa Penne de Castillo

Museo de Reproducciones

19 de septiembre - 4 de octubre

Obras MAP

Museo de Bellas Artes

#### **1962**

7 - 16 de febrero

Goya (colección Dr. Roberto Riccio)

17 de febrero - 4 de marzo

Exposición de pinturas de Puerto Rico

Cecilia Orta, Rafael Tufiño, Miguel Ángel Ríos, Tony Maldonado, Miguel Pou, Rivera García, Carlos Osorio, José Dobal, Juan Rosado, Rafael Delgado Castro, Jorge Rechany, Julio Rosado del Valle, María Luisa Penne de Castillo, Rafael Rivera García, Noemí Ruiz.  
Museo de Reproducciones de Bellas Artes

12 - 23 abril

Colección Miguel Weiwall

16 de abril - 3 de mayo

Rubén Bras

1 - 19 mayo

Cecilia Orta

14 de septiembre

Luis Hernández Cruz

#### **1963**

2 de marzo

*Pintura puertorriqueña*

Miguel Pou, Luis Hernández Cruz, Cecilia Orta, Bárbara McFerran, Oscar Colón Delgado, Cristóbal Ruiz, Epifanio Irizarry, Samuel Sánchez, Olga Albizu, Trujillo Betancourt, José Antonio Torres Martinó, Félix Bonilla, Domingo García, Manuel Hernández Acevedo, Rafael Rivera García, Jaime Carrero, José R. Oliver, José Franco, María Luisa Penne de Castillo

octubre  
Bart Mayol

## **1964**

febrero  
Noemí Ruiz

marzo  
Peter Sugar

24 de septiembre - 4 de octubre  
Ramón L. Morelló

13 de octubre  
Marcos Yrizarry  
Museo de Bellas Artes

## **1965**

26 de febrero - 19 de mayo  
María Luisa Penne del Castillo

12 - 21 de abril  
*12 pintores jóvenes* en colaboración con Galería Campeche  
Luis Trifilio, Diego Conde, Juan López, Edwin Medina, Rafael Rivera Rosa, Eliasim Cruz,  
Domingo López, José Rosa, Juan Álvarez O'Neill, Ramón Antonio Velázquez, Luis G.  
Sánchez, Luis F. Abreu

## **1966**

15 de agosto - 9 de septiembre  
Ernesto Álvarez  
Centro Estudiantil

septiembre  
Jaime Romano  
Centro Estudiantil

3 de octubre - 5 de noviembre  
Noemí Ruiz  
Museo de Bellas Artes

11 de noviembre  
Jamie Carrero  
Museo de Reproducciones

15 de diciembre - 15 de enero de 1967  
Rogelio Polesello

## 1967

27 de marzo - 21 de abril

*Homenaje a Rubén Darío*

Vicente Forte, Luis Hernández Cruz, Jaime Carrero, Alejandro Arostegui, José Gamarra, Manolo Millares, Francisco Hung, Alberto Teixeira, Fernando Botero, Marcelo Bonevardi, Armando Morales, Omar Rayo, Jesús Rafael Soto, Antonio Seguí, Rómulo Macció, Antonio Frasconi, Rodolfo Abularach, Enrique Tábara, Carlos Póveda, Julio Rosado del Valle, David Manzur, Rogelio Polesello, Roberto Matta, Domingo García  
Centro de Estudiantes

28 abril

Antonio Molina

4 -30 de junio

María Luisa Penne de Castillo “Acuarelas”

Museo de Bellas Artes

18 de septiembre - 30 de octubre

Julio Rosado del Valle

Vestíbulo Centro Colegial

2 - 18 de noviembre

Noemí Ruiz, Jaime Carrero, Dan Brennan

21 de noviembre - 4 de diciembre

Rolando Lopez Dirube

Vestíbulo y Museo de Bellas Artes

## 1968

5 - 23 de febrero

*Arte Estructural*

Luis Hernández Cruz, Arturo Bourasseau, Carlos Irizarry, Domingo López

Vestíbulo Centro Colegial

9 de febrero

Marcos Yrizarry

Museo de Bellas Artes

13 de febrero - 2 de abril

Ciclo de conferencias: Introducción al arte moderno (Ángel Crespo)

4 - 26 de marzo

*Gráfica española contemporánea*

Francisco Farreras, José Guerrero, Juan Hernández Pijoan, Antonio Lorenzo, Manuel Millares, Manuel Hernández Mompo, Lucio Muñoz, Gerardo Rueda, Luis Sáez, Antonio Saura, Eusebio Sempere, Antoni Tápies, Salvador Victoria

Vestíbulo Centro Colegial

22 de marzo

Julio Micheli  
Centro Colegial  
Colaboración con La Casa del Arte

29 de marzo

*Arte Objetivo*

Amador Rodríguez, Manuel Barbabillo, José María Iglesias, Lugan (Luis García Núñez),  
Julio Plaza, Gerardo Rueda, Eusebio Sempere, Francisco Sobrino, José María Yturralde  
Vestíbulo Centro Colegial

1 de abril - 25 de mayo

J.M. Iglesias *Dibujos, guaches y collages*

Museo de Bellas Artes

abril - mayo

*Esculturas CAAM aire libre*

Rafael Ferrer, Sergio Castillo, Lidsay Daen, Elvira Goya, Isabel Sotomayor, Julio Rosado  
del Valle, Balossi, Pablo Rubio, Dan Brennan, Edgar Tafur

25 de abril

*Exposición francesa de artes gráficas*

Henri-Georges Adam, Pierre Alechinsky, Mario Avati, George Ball, Paolo Boni, Claude  
Bpgratchew, Camille Bryen, Marc Chagall, Michel Ciry, Pierre Courtin, Lucien Coutaud,  
Bernard Dufour, Max Ernst, Fiorini, Christian Possier, Johnny Friedlaender, Claude  
Garache, Henri Goetz, James Guitet, Etienne Hadju, Hans Hartung, Stanley William  
Hayter, Jacques Houplain, Alain de la Bourdinaye, Marc-Antoine Louttre, Andre Masson,  
Sebastian Matta, Jean Messagier, Joan Miró, Pablo Picasso, Arthut Luiz Piza, Mari  
Prassinis, Pierre Soulages, Victor Vasarely, Roger Viellard, Henri de Maroquier  
Centro de Estudiantes

13 de mayo - 10 de junio

Julio Plaza *Arte Constructivo Estructural*

Centro de Estudiantes

19 de julio

*Exposición colectiva de arte latinoamericano*

2 de agosto

Alberto Ortiz Collazo

Sala de Arte

20 de septiembre

*Exposición Internacional de dibujo*

ÁFRICA DEL SUR: J. Breyten, ALEMANIA: Karl Bohrmann, Jurgen Claus, Siegfried  
Kischo, Klaus Liebig, Nelson Wiegert, WOLS, ARGENTINA: Rómulo Maccio, Rogelio  
Polesello, Antonio Seguí, BÉLGICA: Corneille, Roger Raveel, BRASIL: Angelo de  
Aquino, Dileny Campos, Carmelo Cruz, María do Carmo Fortes Seco, Vera Roitman,  
Regina Silveira, COLOMBIA: Jorge Piñeros, COSTA RICA: Carlos Póveda, CUBA:  
Agustín Fernández, Antonio Molina, José Miguel Rodríguez, CHILE: Roberto Matta,  
Rodolfo Opazo, ECUADOR: Enrique Tabara, ESPAÑA: Juan Antonio Aguirre, Anzo

(José Iranzo Almonacid), Francesc Artigau Seguí, Teo Asensio, Manuel Barbadillo, Juan Barjola, Manuel Bea, BOLICHE (Lorenzo Aparicio), Salvador Brau, Rafael Canogar, Jorge Castillo, Francisco Cruz de Castro, Modest Cuixart, José Alfonso Cuní, Francisco Farreras, Juana Francés, Jordi Galí, Juan Genovés, Luis Rodríguez Gordillo, José Guerrero, José Guinovart, Feliciano Hernández, Juan Hernández Pijuán, Manuel Hernández Mompó, José María Iglesias, Carmen Laffón, Ángel Luque, Manuel Millares, Peré Pages Royo, Pablo Palazuelo, Pablo Picasso, Julio Plaza, Joan Ponç, Quirós, Manuel Rivera, Gerardo Rueda, Antonio Saura, Eusebio Sempere, Pablo Serrano, Salvador Soria, Antoni Tàpies, Juan José Tharrats, Gustavo Torner, José Vento, Román Vallés, Iago Pericot, ESTADOS UNIDOS: Stephen Antonakos, Lee Bontecou, Enrique Castro-Cird, Allan, D'Arangelo, Phillip Guston, Eva Hesse, Charles Hinman, Robert Indiana, Will Insley, Jasper Johns, Les Levine, Roy Lichtenstein, Robert Mangold, Robert Morris, Robert Murray, Pearl Perlmuter, Joseph Raffael, Robert Rauschenberg, Larry Rivers, Richard Smith, Harry Saviak, Frank Stella, John Willenbecher, James Wines, FRANCIA: Hans Hartung, Jean Fautrier, GRAN BRETAÑA: Bridget Riley, Joe Tilson, HOLANDA: Karel Appel, Jef Diederen, Wessel Couzijn, Reineir Lucassen, Lucebert, Pieter Holstein, Michael Seester, Karel Visser, INDONESIA: Anton Heyboer, ITALIA: Valerio Adami, Getulio Alviani, Enrico Baj, Umberto Bignardi, Agostino Bonalumi, Lamperto y Pierpaolo Calzolari, Guiseppe Capogrossi, Eugenio Carmi, Mario Ceroli, Gianni Colombo, Mario del Pezzo, Pietro Dorazio, Luciano Fabro, Lucio Fontana, Sergio Lombardo, Eliso Mattiacci, Renato Mambor, Enzo Mari, Gastone Novelli, Giulio Paolini, Archille Perilli, Pietro Poletti, Concetto Pozzati, Emilio Scanavino, Paolo Scheggi, Mario Schifano, Gian Emilio Simonetti, PUERTO RICO: Arturo Bourasseau, Jaime Carrero, Luis Germán Cajigas, Rafael Ferrer, Luis Hernández Cruz, Carlos Irizarry, Domingo López, Julio Micheli, Julio Rosado del Valle, Rafael Villamil, URUGUAY: Domingo Ferreira, Eduardo Fornasari, Antonio Frasconi, Washington Ledesema, Homero Martínez, Alberto Monteagudo, Ohannes Ouneanian, Aldo Peralta, Antonio Slepak

3 de octubre  
Noemí Ruiz  
Museo de Bellas Artes

noviembre  
José Luis Cuevas  
Biblioteca

22 de noviembre  
Luis Hernández Cruz  
Instituto Cultura Hispánica 1 - 31 de mayo

S.f.  
Picasso  
Biblioteca

## 1969

1 - 28 de febrero  
Exposición rodante

8 de marzo  
Alberto Ortiz Collazo

10 - 22 de marzo  
Frank Stella  
Sala de Arte

21 de abril  
Antonio Seguí  
Sala de Arte

15 - 21 de mayo  
Conferencias Germano Celant

9 de junio  
*El grabado holandés contemporáneo* en colaboración con Galería RG de Curazao  
Karl Appel, Corneille, Montijn, Ru van Rossem, Pierre van Soest, Aat Verhoog y Hannes Postma  
Sala de Arte

segunda quincena agosto  
*El grabado holandés* (segunda parte)  
Bonies, Sipke Huismans, Kees Okx, Joost Huizinga, Werner Moonen, Zoltin Peeter

20 - 31 de agosto  
*Colectiva de artistas puertorriqueños*  
María Luisa Penne de Castillo, Juan Rosado Vélez y Sadot Marchany  
Sala de Arte Centro de Estudiantes

30 de agosto - 5 de septiembre  
Rafael Ferrer

2 de septiembre  
Robert Morris y Rafael Ferrer "happenings"

septiembre  
August Puig (Primera exposición)

octubre - noviembre  
August Puig (segunda exposición 40 pinturas sobre papel)

3 - 16 de noviembre  
Rafael Palacios  
Sala de Arte

octubre - noviembre  
Arturo Bourasseau

**1970**

enero

*Ediciones de Julio Pacello*

Trindade Leal, Raimundo de Oliveira, Babinski, Aguilar, Milton Dacosta, Dariel, Edith Behring, Marcelo Grassman, Vera Bocayuva, Gerda Bretani, Mestre Nosa, Zoravia Bettiol, Julio Plaza, Renée Sasson, Liuba

3 de febrero

*Colección Universidad de California en Berkley*

Pierre Alechinsky, Karl Benjamin, Toy de Forest, Hiaso Domoto, Jean Dubuffet, Jean Fautrier, Sam Francis, Cleve Gray, Hans Hofmann, John Hultberg, Paul Jenkins, Asger Jorn, Conrad Marca-Relli, Joan Miró, Jesse Reichek, Theodoros Stamos, Bram van Velde

15 de febrero

Regina Silveira

12 de marzo

Domingo López de Victoria

1 de abril - 1 de junio

Roy Liechtenstein *Óleos y gráfica a gran formato*

Sala de Arte

Colaboración con Leo Castelli, NYC

6 de mayo

Joaquín Mercado

24 de agosto

Isabel Sotomayor

Sala de Arte

Colaboración con La Casa del Arte

28 de septiembre

Julio Micheli *Obras gráficas*

Sala del Arte

## **1971**

s.f.

J.M. Iglesias (serie Mayagüez)

18 de enero

Luis Casenave (fotografías)

16 de febrero

Carlos Irizarry

15 de junio - 15 de julio

Julio Plaza *Proposiciones creativas: curso práctico-teórico de creatividad*

Instituto de las Artes de la Universidade Federal do R.G.S. Brasil

## 1972

21 de enero

Exposición de versos Ernesto Cardenal y grabados de Antonio Martorell

febrero

Manual Facal

marzo

Víctor Piedra

junio

Julio Micheli *Cajas*

Sala de las Artes

18 - 30 de septiembre

*La belleza escondida en la naturaleza*

2 - 8 de octubre

Óleos y dibujos

16 de octubre - 3 de noviembre

Julio Plaza *Creación / Creation*

Works from artists of I.A.C.

13 - 23 de noviembre

Dibujos de Agustín Stahl

29 de noviembre - 15 de diciembre

Trabajos de estudiantes del Departamento de Bellas Artes

## 1973

22 - 31 de enero

Trabajos de Gerald St. Germain

5 - 16 de febrero

Tomás García Ascencio *Esquemas cromáticos*

20 de febrero - 2 de marzo

Regina Silveira *Serigrafías*

5 - 16 de marzo

Julio Plaza *Comportamientos*

19 - 30 de marzo

Club de Fotografía del RUM

2-13 de abril

Dale Hendricks (fotografías)



24 de abril - 15 de mayo  
Trabajos de estudiantes de Bellas Artes

3 - 15 de abril  
Exposición colectiva: Lourdes Aquina, Evelyn García y Juan García  
Sala de Arte Centro de Estudiantes

9 - 28 de septiembre  
Carmelo Fontáñez

2 - 19 de octubre  
Edward C. Bailey (fotografías)

5 - 23 de noviembre  
Anna Geides Oosterbeek

## **1974**

11 de febrero - 1 de marzo  
*Restrospectiva María Luisa Penne de Castillo*

## **1975**

3 - 17 de septiembre  
María Somoza

15 - 30 de octubre  
Noemí Ruiz

4 - 15 de noviembre  
Rolando Peinado

17 - 30 de noviembre  
Ingrid Jiménez e Hilda Vélez

## **1976**

17 - 29 de febrero  
Agustín Stahl

3 - 15 de marzo  
Gamelyn Rodríguez

17 -28 de marzo  
Colección Gráfica Latinoamericana

29 de marzo - 15 de abril  
Leticia Menéndez y Gerald St. Germain

21 - 30 de abril  
Colectiva: María Luisa Penne de Castillo, Gerald St. Germain y Carmelo Fontáñez

5 - 15 de mayo  
Colectiva de estudiantes de Arte

## APÉNDICE 6

### CALENDARIO EXHIBICIONES 1959-1967 DE LA GALERÍA CAMPECHE

#### 1959

El viernes, 26 de junio inaugura el espacio en 153 Calle San Sebastián, Viejo San Juan  
socios: Rafael Tufiño, Manuel Hernández Acevedo, Domingo García (director)

13 de noviembre - ?  
David Goitia

#### 1960

19 de febrero - 11 de marzo

*Desnudos*

Julio Medina, Juan Rosado, Frank Cervoni, Antonio Maldonado, Carlos Osorio, Alfonso Arana, Domingo García, Lorenzo Homar, Víctor Lizardi, René Trujillo Betancourt, Luisa Géigel, José Dobal, Rafael Tufiño, Epifanio Irizarry, Marilú Rodríguez, David Goitia, Juan Simón Viera, Miguel Pou, Jorge Rechani, José M. Figueroa, Gerardo Suárez, Eduardo Vera, Johnny Cosío, Santos René, Manuel Hernandez, José María Iranzo, Julio Rosado del Valle, Vitín Linares, Francisco Palacios, Félix Rodríguez Báez, Rafael Rivera García, Dr. Osiris Delgado, Tamara Kerr

11 de marzo - 8 de abril  
Tamara Kerr *Dibujos y pinturas*

22 de abril - 19 de mayo

*Retratos y autorretratos*

Domingo García, Carlos Raquel Rivera, Lorenzo Homar, Manuel Hernández Acevedo, Rubén Moreira Aponte, Fran Cervoni, Isabel Bernal, Santos René Irizarry, Félix Rodríguez Báez, Rafael Tufiño, Víctor Lizardi, Carlos Marichal, Tamara Kerr, David Goitia, Manuel Hernández Acevedo, Luisa Géigel, René Trujillo Betancourt, José A. Rosa, Héctor Piñero González, Miguel Pou, Rafael Rivera García, Pedro Juan Hernández, Carlos Osorio, Sureda, Eric Lervold, Víctor Linares, Johnny Cosio

3 - 30 de junio  
Rafael N. Rivera García

24 de junio  
Concierto Dale Wales "Jazz"

1 - 20 de julio  
Exposición de arte patriótico

19 - 31 de agosto

*Exposición de Paisanaje*

Rafael Tufiño, Carlos Rivera, Lorenzo Homar, Torres Martinó, Carlos Osorio, Rivera García, Manuel Hernández, Tamara Kerr, Eduardo Vera, Domingo García, Luisa Géigel, Héctor González, Fran Cervoni, Vitín Linares, Luis G. Cajigas, Don Miguel Pou, Jorge

Rechani, Santos René Irizarry, Rafael Rivera, Epifanio Irizarry, Delgado Castro, Myrna Báez, Jonny Cossio, Juan Díaz, Víctor Torres Lizardi

25 de noviembre  
Augusto Marín

16 de diciembre  
Manuel Hernández Acevedo

## **1961**

3 de marzo - 7 de abril

*Paisanaje Puertorriqueño*

José Iranzo, Manuel Hernández Acevedo, Vitín Linares, Hernández Cruz, Carlos Rivera, Carlos Osorio, José Oliver, Rafael rivera, José A. Rosa, Fran Cervoni Brenes, Domingo García, Antonio Maldonado, Rafael Tufiño, Miguel Pou, Epifanio Irizarry, Juan Rosado, Santos René Guillermo Sureda, Manuel E. Jordan, Félix Rodríguez Báez, Mauricio Pretto

28 de abril - 22 de junio  
Félix Rodríguez Báez

18 de agosto

*Exposición de agosto*

Lorenzo Homar, José Alicea, Félix Rodríguez Báez, Rafael Tufiño, Carlos Rivera, José A. Torres Martinó, Augusto Marín, Epifanio Irizarry, José Rosa, Manuel Hernández Acevedo, Vitín Linares Iranse, Rubén Rivera Aponte, Rafael Rivera, Santos René Irizarry, Fran Cervoni, Domingo García, Tony Maldonado, Carlos Osorio, Eduardo Vera Cortés, Rubén Moreira, Julio Rosado del Valle, Luis Germán Cajigas, Rafael López del Campo

18 de septiembre  
Félix Rodríguez Báez

15 de octubre  
Quinteto Dave Wales

27 de octubre  
Exposición de octubre

## **1962**

19 de enero  
Luis Hernández Cruz

13 de abril  
Rafael Tufiño

## **1963**

28 de junio  
*Pinturas contemporáneas*

20 de septiembre  
Concierto de Jazz den la Plaza de Armas

## **1964**

10 de abril - 8 de mayo  
Félix Rodríguez Báez

19 de junio

*Exposición de pintores jóvenes*

Rafael Rivera, José Rosa, Jorge Mendoza, Ramón Antonio Vázquez, Domingo López, Luis Trifilio, Luis G. Sánchez, L.F. Andreu, Edwin Medina, Víctor Ilnares, Santos René, Rafael Colón Morales, Delgado Castro, Raúl Acevedo Montalvo, Ernesto Álvarez, Ángel Casiano, Ray Capella

## **1965**

25 de noviembre - 16 de diciembre  
Augusto Marín

## **1967**

Inaugura La Campeche  
154 Calle Fortaleza

## **1968**

febrero  
Pinturas de Domingo García

## **APÉNDICE 7**

### **CALENDARIO EXHIBICIONES 1961-1973 DE LA GALERÍA LA CASA DEL ARTE**

#### **1961**

25 de septiembre - 21 de noviembre

Exposición Inaugural, Sr. Guillermo Rodríguez, Sra. Ketty Rodríguez directora  
Olga Albizu, Ángel Botello, Augusto Marín, María Rodríguez Señeriz, Julio Rosado del Valle, Alfonso Arana, Myrna Báez, John Balossi, Compostela, Lindsay Daen, Juan de Prey, Luis Hernández Cruz, Epifanio Irizarry, Antonio Luccarelli, Arnaldo Maas, José R. Oliver, Jorge Rechany, Rafael Rivera García, Francisco Rodón, Cristóbal Ruiz, Guillermo Sureda y Cosette Zeno

#### **1962**

10 de enero

Exposición colectiva

Olga Albizu, Mela Alegria, Alfonso Arana, Myrna Báez, John Balossi, Ángel Botello, Compostela, Lindsay Daen, Juan De'Prey, Luis Hernández Cruz, Epifanio Irizarry, Anthony Luccarelli, Arnaldo Maas, Augusto Marín, José R. Oliver, Jorge Rechany, Rafael Rivera García, Francisco Rodón, María Rodríguez Señeriz, Julio Rosado del Valle, Cristobal Ruiz, Guillermo Sureda, Cosette Zeno

29 de marzo - 21 de abril

Lindsay Daen

5 de junio - 6 de julio

Guillermo Sureda

2 - 21 de agosto

Alfonso Arana

24 de agosto

John St. John

26 de septiembre a 27 de octubre

*El Arte en la Decoración de Interior* (primer aniversario)

José Oliver, Olga Albizu, Ángel Botello, Carpani, Francisco Rodón, Augusto Marín, Luis Hernández Cruz, Lindsey Daen, John Balossi, Julio Rosado del Valle, Blazco, Cajigas, José E Alegría, Paul Bexon

#### **1963**

18 de diciembre - 26 de enero

José R. Oliver

13 de febrero - 2 de marzo

Sánchez Felipe

9 - 23 de marzo

John Balossi

noviembre 1963

Colectiva

## **1964**

25 de enero - 12 de febrero

Augusto Marín

14 de febrero

Lindsay Daen

13 de marzo

John Groth

mayo - 13 de abril

Colectiva grabados Siglo XVI

23 de octubre - 13 de noviembre

Domingo García

8 - 28 de diciembre

Feria de Navidad de 1964

## **1965**

8 - 28 de enero

Epifanio Irizarry

29 de enero - 18 de febrero

Sánchez Felipe

6 - 20 de marzo

Rafael Ferrer *26 esculturas*

15 de octubre

4to. Aniversario

Subasta pro fondos Instituto del Hogar

6 -25 de noviembre

Rafael Seco

## **1966**

febrero - marzo

Luis Hernández Cruz

11 - 26 de marzo

Rafael Ferrer *Dibujos, grabados y collages*

25 de marzo - 15 de abril  
Lenore Laine *Arte óptico*

mayo  
100 grabados

14 de octubre  
5to. Aniversario  
Subasta “becas a artistas de Puerto Rico”

2 - 17 de diciembre  
Suzi Ferrer

## **1967**

3 - 22 de marzo  
Julio Micheli

28 marzo  
Ricardo Carpani

- 14 abril  
Osvaldo Romberg

- 31 de mayo  
Homenaje a Rubén Darío (organizada por CAAM)

20 de octubre - 4 de noviembre  
*Pintura Estructural*  
Luis Hernández Cruz, Arturo Bourasseau, Carlos Irizarry, Domingo López

## **1968**

23 de marzo - 16 de abril  
Carlos Irizarry

16 de abril - 11 de mayo  
Omar Rayo *Pinturas*

17 de octubre - 7 de noviembre  
Edgardo Franceschi *Pinturas 1968*

18 de octubre - 9 de noviembre  
Luis Hernández Cruz *Módulos*

13 - 28 de diciembre  
Domingo López *Octágonos*



## 1969

14 de febrero - 7 de marzo

Jorge Piñeros

marzo

Fernando Somoza

17 de abril

Suzy Ferrer

26 de septiembre a 11 de octubre

Arturo Bourasseau

17 de octubre

Edgardo Franceschi *Jardines mágicos*

## 1970

9 - 31 de enero

Agustín Fernández

5 de febrero

Omar Rayo *Paintings 1967-70*

20 de marzo - 3 de abril

Isabel Sotomayor *Escultura isométrica, 1969-1970*

25 de septiembre

Orlando

## 1971

9 - 31 de enero

Fernández *Óleos, Dibujos, Grabados*

5 - 21 de febrero

Colectiva (re-apertura)

Ángel Botello, Lindsay Daen, Luis Hernández Cruz, Rolando López Dirube, Dr. José Oliver, Carlos Raquel Rivera, Francisco Rodón, Alejandro Sánchez Felipe

4 de junio

*Artistas de Guayama*

Els Caletti Balsa, Suzanna terrill Chittenden, Marina Palmer de Clinchard, Randy Morales lago, Dionisio Morales, Conrad Brown

9 - 31 de julio

Carlos Raquel Rivera *pinturas*

- 25 de septiembre

Suzi Ferrer

## **1972**

7 de enero  
D. José Azaustre

29 de enero  
Carlos Irizarry

## **1973**

20dic1973  
Feliz Navidad

## **APÉNDICE 8**

### **CALENDARIO EXHIBICIONES 1963-1974 DE LA GALERÍA COLIBRÍ**

#### **1963**

6-30 septiembre

Pequeña retrospectiva (catálogo nº. 1)

11-31 de octubre

John Balossi “Grabados” (catálogo nº. 2)

15 de noviembre - 7 diciembre

Rafael Rufiño “Nuevos grabados” (catálogo nº.3)

#### **1964**

21 febrero - 27 marzo

José R. Alicea “Grabados” (catálogo nº. 4)

8 - 29 de mayo

Carlos Raquel Rivera “Grabados” (catálogo nº. 5)

19 de junio - 18 de julio

Dubuffet “Les phenomenes”

Exposición gráfica original europea (catálogo nº. 6)

(Chagall, de Chirico, Marini, Miro, Moore, Morandi, Picasso, Utrillo)

16 de octubre a noviembre

“Exposición colectiva de grabados” (catálogo nº. 7)

11 de diciembre

Rivero (catálogo nº. 8)

#### **1965**

22 de enero a 19 de febrero

Emilio Sánchez (catálogo nº. 9)

5 de marzo

Balossi *Esculturas, Grabados y Dibujos* (catálogo nº. 10)

23 de abril - 7 de mayo

Goya *Desastres de la Guerra* (catálogo nº. 11)

10 de septiembre

Miró (catálogo nº. 12)

8 - 31 de octubre

Goya *Tauromaquia* (catálogo nº. 13)

10 - 31 de diciembre

*L'Avant-Garde* (catálogo nº. 14)

## **1966**

febrero

Pinelli “Costumi e vedute di Roma

4 de marzo

José R. Alicea (catálogo nº. 17)

1 abril

*Experimentos serigráficos del Taller ICP* (catálogo nº. 18)

Avilio Cajiga, J.L. Fernández Rochet, Rafael Ferrer, Lorenzo Homar, Antonio Martorell, Suzan Nudelman, José R. Oliver, Rafael Rivera, Neil Román, J.A. Torres Martinó, Rafael Tufiño

abril

Kathe Kollwitz (catálogo nº. 19)

1 - 31 de mayo

*11 POP artists* (catálogo nº. 20)

25 de junio

Myrna Báez (catálogo nº. 21)

septiembre

Goya *Caprichos* (catálogo nº. 22)

octubre

Georges Ronault *Reincarnations du Pere Ubu* (catálogo nº. 23)

## **1967**

febrero

Frasconi (catálogo nº. 25)

11 de abril

Prints from Pratt (catálogo nº. 26)

15 de octubre al 15 de noviembre

Salvador Benítez (catálogo nº. 27)

## **1968**

marzo

Picasso *Los Minotauros* (catálogo nº. 28)

29 de marzo

Marcos Yrizarry *Aguafuertes* (catálogo nº. 29)

19 de abril - 18 de mayo

Omar Rayo *Tactile Prints* (catálogo nº. 30)

31 de mayo - 18 de junio  
Friedlaender (catálogo nº. 31)

28 de junio  
Emilio Sánchez (catálogo nº. 32)

26 de julio  
Rochet (catálogo nº. 33)

4 de octubre  
Antonio Martorell *Juegos de mano* (catálogo nº. 34)

1 - 27 de noviembre  
José Luis Cuevas *Crime by Cuevas* (catálogo nº. 35)

29 de noviembre  
Andrew Stasik (catálogo nº. 36)

## **1969**

24 de enero  
Gabor Peterdi (catálogo nº. 38)

7 de marzo  
Ben Shahn (catálogo nº. 39)

3 de abril  
Albrecht Dürer (catálogo nº. 40)

31 de mayo - 21 de junio  
Robert Goodnough *one, two three (an homage to Pablo Casals)* (catálogo nº. 41)

31 de octubre - 30 de noviembre  
Antonio Seguí (catálogo nº. 42)

29 de diciembre - 30 de enero 1970  
Rufino Tamayo

## **1970**

5 de febrero  
Omar Rayo

22 de marzo  
Rodolfo Abularach (catálogo nº. 46)

1 de mayo  
Naoko Matsubara

septiembre

J Zachrisson (catálogo nº. 47)

9 de octubre - 5 de noviembre

José Gutiérrez Solana *Obra gráfica completa* (catálogo nº. 48)

6 de noviembre

The N.Y. Graphic Workshop Camnitzer, Castillo y Porter (catálogo nº. 49)

4 de diciembre

Lorenzo Homar *Aquí en la lucha* (catálogo nº. 50)

18 de diciembre - 18 de enero 1971

Grabados recientes puertorriqueños y latinoamericanos

## **1971**

26 de marzo

Salvador Dalí (catálogo nº. 51)

26 de mayo

Robert Indiana *Decade* (catálogo nº. 52)

## **1972**

No se encontró información

## **1973**

2 - 23 de febrero

Latinoamericanos en colecciones de Puerto Rico  
(CANCELADA)

Inaugura nueva sede en 156 Calle Cristo

15 de marzo - 15 de abril

*Gráfica japonesa contemporánea*

13 de mayo - 12 de junio

Agustín Fernández

30 de mayo - 23 de junio

*Primavera* Cuatro Instalaciones

Mercado, Leder, Irizarry, Lopez, García y Ferrer

Almacén Colibrí Ferrer García

20 de septiembre

Omar Rayo *Blind Knot*

octubre

Portafolio de Gráfica Puertorriqueña

José Alicea, Alfonso Arana, Elí Barreto, Salvador Benítez, Arturo Bourasseau, Ávilo Cajigas, Luis Cajigas, Suzi Ferrer, Domingo García, Natividad Gutiérrez, Gilberto Hernández, Manuel Hernández, Luis Hernández Cruz, Carlos Irizarry, Rafael López del Campo, Domingo López de Victoria, Joaquín Mercado, Julio Micheli, Luis Muñoz Lee, Jorge Rechany, Fernando Rivero, José Luis Rochet, Rafael Tufiño, Marcos Irizarry

3 - 21 de noviembre

Picasso *Grabados Eróticos de la Suite '347 Gravures*

diciembre

Luis Camnitzer

## **1974**

2 - 31 enero

Liliana Porter

febrero

Earl Reiback *Lumia '74*

3 de agosto - 3 de septiembre

Elí Barreto

septiembre - 19 de octubre

Omar Rayo *Paintings/Prints*

## **APÉNDICE 9**

### **CRÍTICOS DE ARTE EN LOS PERIODICOS NACIONALES**

#### *THE SAN JUAN STAR*

##### **1963**

septiembre publican primera edición de Sunday Star Magazine

##### **1964**

William W. Overbey

Julio Rosado

Al Dinofer

##### **1965**

William W. Overbey

Connie Underhill

George F. Brown

##### **1966**

William W. Overbey

Ani Fernández Sein

##### **1967**

Barbara van Heusen

Charlie Connelly

Grace Cal

Robert McCoy

Ernesto Jaime Ruiz de la Mata

##### **1968**

Ernesto Jaime Ruiz de la Mata

Harold C. Schoenberg (New York Times New Service)

Emy Thomas

Barbara van Heusen

Ronald Walker

Ani Fernández

Connie Underhill

Eneid Routte

##### **1969**

Harold J. Lidin

Ernesto Jaime Ruiz de la Mata

Eneid Routte

Jane Aldernice

Betsy López Arrarás

##### **1970**

Ernesto Jaime Ruiz de la Mata

Connie Underhill

Eneid Routte



Peter Schjeldahl (New York Times News Service)

**1971**

Ernesto Jaime Ruiz de la Mata  
Norman Nadel (Scripps Howard Staff writer)  
Emy Thomas  
Eneid Routte  
Mary Campbell (Associated Press critter)  
Loreli Albanese  
David Jackson McWilliams  
Beatriz de la Mata

**1972**

Ernesto Jaime Ruiz de la Mata  
Eneid Routte  
Connie Underhill

**1973**

Jesse Fernández

**1974**

Jesse Fernández  
Lorelai Albanese  
Connie Underhill  
Erin Hart  
Félix Bonilla Norat  
Eneid Routte

**1975**

Hilton Kramer (New York Times News Service)  
Félix Bonilla Norat  
Jesse Fernández  
Connie Underhill  
Walter Murray Chiesa  
Erin Hart

**1976**

Félix Bonilla Norat  
Thomas Stella  
Robert Friedmann  
Domingo García  
Erin Hart  
John Russell  
Grace Glueck (New York Times News Service)

**1977**

Félix Bonilla Norat  
Domingo García  
Gino Ponti  
Ellen Hawes

**1978**

Connie Underhill  
Lorelai Albanese  
Domingo García  
Félix Bonilla Norat  
Myrna Rodríguez  
Tere Stubbe Segarra

**1979**

Myrna Rodríguez  
John Russell  
Félix Bonilla Norat  
Ernesto Jaime Ruiz de la Mata

*EL MUNDO*

Antonio J. Molina

Lesbia Soravilla  
Estella Ruano  
Lillian Skerett de Torres  
Reinaldo R. Silvestrini

## APÉNDICE 10

### ÍNDICE DE LOS ESCRITOS SOBRE ARTE EN LA REVISTA URBE

Número	Título	Autor
<b>1962</b>		
nº. 1	Julio Rosado del Valle: Pintor y escultor	Efraín Pérez Chanis
nº. 2	Tufiño	Efraín Pérez Chanis
nº. 3	El arte de Lorenzo Homar	Efraín Pérez Chanis
nº. 4	El arte de Carlos Marichal	Efraín Pérez Chanis
<b>1963</b>		
nº. 5	Augusto Marín: pintor de carácter y vigor	Efraín Pérez Chanis
nº. 6	Carlos Raquel Rivera: pintor de ideas	Efraín Pérez Chanis
nº. 7	Museo de Arte de Ponce	Dr. Arturo Machuca
nº. 8	Rafael Rivera García: pintor de emociones	Efraín Pérez Chanis
<b>1964</b>		
nº. 9	Myrna Báez: la poesía pictórica	Efraín Pérez Chanis
nº. 10	El arte abstracto de Luis Hernández Cruz	Efraín Pérez Chanis
nº. 11	Domingo García	Efraín Pérez Chanis
nº. 12	El expresionismo de Francisco Rodón	Efraín Pérez Chanis
<b>1965</b>		
nº. 13	Manuel Hernández Acevedo: intérprete del primitivismo	Efraín Pérez Chanis
nº. 14	El dinamismo pictórico de José Oliver	Efraín Pérez Chanis
nº. 15	Luis A. Ferré o Un Mecenazgo Contemporáneo	
nº. 16	Francisco Vando: fotógrafo y arquitecto	
<b>1966</b>		
nº. 17	La Nueva Vida (suplemento) Exhibición Santos de palo en First National City Park	
nº. 18	Elvira Pons: El Descendimiento de la Cruz	
nº. 19	La cerámica en Puerto Rico	A. Randazzo
nº. 20	--	
<b>1967</b>		
nº. 21	--	
nº. 22	--	

nº. 23	John Balossi	
nº. 24	--	
nº. 25	--	
nº. 26	Dirube	Antonio J. Molina
<b>1968</b>		
nº. 27	--	
nº. 28	James Shine	Aida Santori
nº. 29	--	
nº. 30	Picasso y El Minotauro Galería Colibrí	
nº. 31	--	
<b>1969</b>		
nº. 32	Ambiente Maximal Prats Vientós (UPR) Luis Hernández Cruz en La Casa del Arte	Rafael Rivera García
nº. 33	Breve ensayo sobre una exposición	Nicolás Quintana
nº. 34	En torno a una polémica: Manifiesto Maximal	René G. Trujillo Betancourt
nº. 35	Alberto Ortiz Collazo	Yolanda López Gil Ramos
nº. 36	--	
nº. 37	--	
<b>1970</b>		
nº. 38	Escultura contemporánea en el Chase Antonio Molina y los espacios oníricos	Efraín Pérez Chanis
nº. 39	Bienal de Grabado de San Juan	
nº. 40	El arte del maestro Homar	Efraín Pérez Chanis
nº. 41	López Dirube: Humanizador de la materia Segunda Bienal del Arte Coltejer, Medellín	Efraín Pérez Chanis
<b>1971</b>		
nº. 42	--	
nº. 43	--	
nº. 44	--	
nº. 45	García Segovia en Galería El Morro	
nº. 46	Guillermo Trujillo expone en Puerto Rico	
nº. 47	El arte para interiores de Pedro Muñoz Marín	
nº. 48	¿Qué es arte moderno?	
nº. 49	Muestra artesanal colombiana en Plaza las Américas	
nº. 50	Cyril W. Meijers expuso en Comerío	Efraín Pérez Chanis

nº. 51	Exposición maestros de Instrucción Pública	
nº. 52	Exhibición italiana MoMA muebles	
nº. 53	Pintores de la naturaleza	
nº. 54	Arte del exlibris	
	Pequeños maestros de pintura	
nº. 55	Exposición modernista en el Antiguo Convento de los Dominicos	
	Jorge Rechany: Poeta de la forma y el color	Efraín Pérez Chanis

# APÉNDICE 11 CARTA DE RAFAEL ‘Chafó’ VILLAMIL A MARIMAR BENÍTEZ, 1994

Rafael Villamil  
5 Caryl Lane  
Philadelphia, PA 19118

Sra. Marimar Benítez  
Rectora Artes Plásticas  
P.O. Box 1112  
San Juan, P.R. 00902-1112

7 de septiembre, 1993

Estimada Señora Benítez,

Por pura casualidad, hojeando libros usados, me encontré con “El Espíritu Latinoamericano: Arte y Artistas en los Estados Unidos, 1920-1970” (publicado en 1989?), catálogo-libro sobre una exhibición que por una que otra razón nunca pude ver. En su artículo “El Caso Especial de Puerto Rico” hay mención de la exhibición que Rafael Ferrer y yo montamos en el año 1961. Me asombré que su artículo, tan detallado y bien investigado omitió por completo referencia a mi pintura.

Cito: “If the adherence of Olga Albizu and Rosado del Valle to abstract expressionism evoked criticism from their peers, the exhibition Rafael Ferrer and Rafael (“Chafó”) Villamil staged at the University of Puerto Rico in 1961 created a perfect scandal. The aggressiveness of Ferrer’s images and the spontaneity of his creations broke with one of the most firmly entrenched traditions in Puerto Rican art: emphasis on careful execution. Ferrer’s compositions were not only visually aggressive, they were also full of allusions to sex. As another artist remarked, never before had anyone exhibited such shocking works. Reaction was not long in coming: the exhibit was picketed and cries for censorship arose—cries which the university ignored.”

Su descripción aparenta insinuar que en la exhibición, titulada “Dos Pintores,” había un solo pintor. Con lo poco que se encuentra sobre arte Latino Americano y sobretodo Puerto Rico, su artículo se convierte, quíeralo o no, en historia. La “reinención” de la historia por “inuendo” o medias verdades, a propósito o por omisión, siempre me ha estado molesta, aunque en muy raras ocasiones me ha provocado lo suficiente para intentar corregirla. Si debido a la consiguiente y publicada obra de Rafael Ferrer (mi coparticipante) dedujo que mi trabajo no merecía mención, le incluyo a continuación algunos datos pertinentes que una investigación un poco mas a fondo hubiese descubierto:

- 1) Mis pinturas nunca fueron, ni son, de niños con lágrimas en los ojos, ramos de flores, o jibaros arando el terreno con el peso del mundo en sus hombros.
- 2) Tampoco fui, ni soy, conceptualista, minimalista, abstracto, pop, expresionista o “exhibicionista” (la única traducción lógica de “performance artist”)
- 3) La crítica limitada de aquel tiempo nunca separó a los “Dos Pintores.” Lo único que indicaba que pintura era de cual pintor eran los números: pares = Ferrer, nones = Villamil. Un observador con inteligencia visual fácilmente podría distinguir quien produjo cual cuadro u objeto.
- 4) La pintura de ambos era agresiva, espontánea, etc. pero omitió, al igual que la crítica, (que asumo es su única [?] referencia) el hecho de que muchas de las pinturas (de ambos) estaban dotadas de intenso color y forma significante combinada con una exquisita y elocuente luminosidad. (La cita de Antonin Artaud escogida para el catálogo [copia incluida] es más precisa en su descripción de las pinturas que toda la crítica subsiguiente.) No todo en la exhibición rompía con la tradición de excelencia artesanal. Esto se refleja, y es lógica continuación, en la obra reciente de Rafael Ferrer

“primitivos” nacidos antes o a comienzos del siglo, otro es un artista Chileno que no conozco, y el último soy yo, Latino-Americano, “caso especial” viviendo y habiendo tenido a sido incluido en por lo menos 7 exhibiciones antes del 1970 en este país (vea notas a continuación). Aparentemente si no se es maestro de la autopromoción o la mercadotecnia las oportunidades se reducen exponencialmente, comprobando una vez más que en nuestro mundo como se empaqueta el paquete es más importante que su contenido.

- 13) A finales del ‘66, otra vez por buena gracia de R.F., fuimos incluidos en la película “9 Artistas Puertorriqueños,” narrada por José Ferrer (hermano de R.F.), financiada por la Esso y producida por la Unión Pan Americana en Washington.
- 14) En su nota #60 menciona que el crítico americano Jay Jacobs en “The Art Gallery Magazine” (P.R. Issue) apoda al grupo de Ferrer, Hernandez Cruz, Irizarry, y Lopez “the way out group.” Esto no es correcto, el “way out group” no incluía a Ferrer y sí incluía a García (le incluyo copia pag. 18 de la revista). Corrección por la cual ambos me estarán eternamente agradecidos: Ferrer por ser excluido García por ser incluido (Ferrer se menciona más tarde como un escultor de primera clase, con influencia de David Smith y Anthony Caro). Más interesante sería descubrir por que Jacobs no me incluyó a mí en su artículo, dado que quedo incluido en el artículo siguiente sobre la película “9 Artistas Puertorriqueños.” (La ilustración en la revista de mi pieza “Go Join Orhella in Venice” es muy pobre).
- 15) En abril ‘67 logramos ser representados en otra exhibición de grupo vanguardista titulada “The Range of Art” en la Makler Gallery, la única galería en Philadelphia de aquel tiempo que presentaba obra moderna de importancia (Dubuffet, Calder, etc.). Mi pieza fue puesta en la vitrina donde ocasionó protestas del vecindario, requiriendo visita de la policía que fue diplomáticamente informada que no se estaba rompiendo ninguna ley (Segunda protesta sobre mi pintura en estos años). La crítica artística de Philadelphia siendo muy limitada y superficial, le incluyo pequeña reseña del periódico Bulletin que no dice mucho pero que por lo menos indica “algo” (?).
- 16) En febrero del ‘68 la YM y YWHA (la primera institución en Philadelphia que exhibió la obra de Rauschenberg, Warhol, etc.) ofreció una exhibición de mi obra completa (desde el 1964) lo único de interés que pudo decir la crítica fue: “El trabajo es interesante y algo inusual. Sus grandes construcciones de ángulos agudos toman forma de cajones siniestros, haciendo uso ingenuo de tiras de metal, espejos y collage, que combinan un sentido de ruina o perdición (doom) y gran tenebrosidad (gloom).”—V. Donahue, Philadelphia Inquirer “El estilo eléctrico de Villamil es pura ‘bravura’.” Es un arte que desafía la categorización.”—D. Granfly, Philadelphia Bulletin
- 17) Jose Gomez Sicre, Director de la galería de la Unión Pan Americana en Washington, sede de la O.E.A., me ofreció una exhibición para julio del ‘68. Los cuadros fueron enviados y colgados. Antes de la apertura, uno de los embajadores (el Sub-secretario General, Miguel Rafael Urquía) vió la exhibición y objetó vehementemente. Otros embajadores fueron invitados a opinar y por decisión unánime (no de algunos críticos que tambien fueron invitados) recibí la tercera protesta y primera actual censura de mi obra. La exhibición nunca abrió. La galería que tanto ayudó a pintores como Olga Albizu y otros, tuvo que doblegarse ante la ridícula presunción de politicos de limitada visión. Se recibieron repletas cartas de protesta de varios críticos y artistas (incluyendo a Rafael Ferrer, Luis Hernandez Cruz, quien retiró su obra, y otros). Se

y mía (que en otros aspectos no se asemejan en nada).


- 5) La crítica omitió también el hecho de que fué la primera y (creo) única vez que se dividió la galería para crear espacios en consonancia con el tamaño o la intención de la pintura o escultura que lo ocupaba, idea que siempre me había preocupado pues nunca me agradó o agrada, ver cuadros en fila. (Ciertas pinturas o esculturas requieren “espacio”.) Planeado por mí en forma de laberinto, dirigiendo al público a través de espacios pequeños, oscuros y de opresiva claustrofobia, hacia áreas grandes e iluminadas que contenían las piezas mas monumentales, la disposición de la galería fue presagio de la obra consiguiente de varios escultores (R.F. incluido) que crearon piezas que contenían, opuesto a piezas que ocupaban (lo tradicional) el espacio. (Incluyo algunas fotos de la exhibición, desafortunadamente no son a color). Todo esto se obtuvo con el uso de formaleas de madera (moldes para paredes de concreto) que podían montarse y desmantelarse con facilidad. Estas provinieron de mi socio en una compañía de construcción de aquel entonces, Don Antonio de la Torre, quien en el 1964 se las prestó otra vez a R.F. para crear el “tableau” (fig. 58 en su artículo).
- 6) Nota de interés: Cuando estas formaleas se usaban en construcción, en ocasiones, para terminar con una pared sin el impreso de la madera, se les untaba grasa, esto hacia el desmantelamiento más fácil y producía una pared sin necesidad de empaquetado. Al montar nuestra exhibición notamos la grasa y se discutió como removerla, encontrándola, por unanimidad, agresivamente atractiva se decidió dejarla en sitio. La primera pared con grasa en una galería no fue en el Museo Whitney en el ‘70, sino en P.R. en el ‘61. (Note en las fotos incluidas, en particular “El Rey y sus 7 Reinas,” una de las Pinturas de R.V. [Chafó] que contenía elementos “lascivos,” además de trozos de madera, arena en resinas plásticas, partes de barandas de hierro ornamental, pintura de automovil, etc.).

ALGUNOS DATOS Y/O ACLARACIONES PERTINENTES:

- 7) Mi relación con R.F. data de la infancia y adolescencia cuando compartimos similares inquietudes, ambiciones y angustias personales, marcada en su total por tiempos de intensa y colaboradora amistad, rivalidad y ayuda mutua; y largos, distanciados y enormes silencios.
- 8) Nunca estudié pintura pero siempre he sido pintor. Una mañana, a invitación de R.F., atendí una clase del profesor Granell.
- 9) Mantengo un interés paralelo en la arquitectura, profesión en la que soy licenciado.
- 10) A finales del 1962 percibiendo las limitaciones que continuar en P.R. impondrían me trasladé a Philadelphia a trabajar con el arquitecto Louis I. Kahn, “consagrado” ahora (y como siempre muy tarde) uno de los grandes arquitectos de este siglo.
- 11) Cuatro años mas tarde (en el 1966) R.F. se mudó a Philadelphia con su familia, viviendo un tiempo en mi casa hasta poder establecerse. Con su bien conocida habilidad para hacer e influenciar amigos fue instrumental en conseguirnos participación en una exhibición de Arte Latino Americano en el Peale House del Pennsylvania Academy of Fine Arts (marzo ‘67, copia del catalogo incluida). La única pintura que se vendió de esta exhibición fue una de dos piezas mías (omitida en el catálogo por cambios al final) titulada “Me Quito el Sombrero Ante Usted, Sra. Varian.”
- 12) Se debe notar que de los 23 artistas en esta exhibición solo 5 no quedan incluidos en “El Espíritu Latino Americano etc.” Tres de los cuales son considerados artistas

intentó un boicot de la galería, que, dada la importancia de la Unión para los artistas Latino Americanos, duro muy, muy poco. (Le incluyo reseña del Washington Post y otros periódicos. En P.R. el S.J. Star y El Imparcial sacaron artículos similares). Obviamente mis obras tenían “UN EFECTO PROVOCATIVO AL CUAL EL OBSERVADOR NO PUEDE PERMANECER INDIFFERENTE.” La cito en su referencia a la obra de R.F.

- 18) Por lo menos tres de estos cuadros que causaron tanta consternación cuelgan ahora en mi comedor y sala donde, que yo sepa, no han ofendido a nadie. (Fotos recientes incluidas, casa diseñada [‘75-‘76] y construida [‘80-‘82] por mí. Esta estructura, siendo yo mi propio cliente, demuestra de manera clara mi modo arquitectónico.) Antes de desmantelar la exhibición, el crítico Argentino Rafael Squiri ofreció comprarme el cuadro titulado “Para Mis Muchas, Desconocidas y Pequeñas Amiguitas, Incluyendo a Mónica.” Discrepancia de opinión en el valor monetario de la obra evitó la venta.
- 19) En septiembre del ‘68 la Universidad del Estado de N.Y. (SUNY) con sede en Albany presento mi obra completa (‘64-‘68). Le incluyo copias del pequeño catálogo, invitación y algunas fotos (aunque no muy buenas dan idea de la galería, el tamaño y forma de las pinturas, y como se colgó la exhibición). Aunque hubieron algunas endebles protestas, el ambiente universitario evitó problemas de censura. La colección Rockefeller demostró interés en algunas de la obras, pero otra vez discrepancia en la opinión de su representante y la mía sobre el valor de las obras evitó la venta. Aparentemente, en ocasiones, mi arrogancia exige un valor con el cual el resto del mundo no está de acuerdo.
- 20) En reciprocidad a R.F. traté que la misma galería exhibiera su obra. El director, no interesado en escultura y limitado en su conocimiento de tal, no pudo percibir la agresiva elegancia e importancia de las piezas de R.F. de aquel entonces. Un tiempo después R.F. comenzó su exitosa campaña de guerrilla con las hojas, la grasa, y los hielos, que le ganaron el título de “El Piragüero Más Grande Que Ha Dado la Isla,” en crítica de Ernesto Jaime (Jimmy) Ruiz de la Matta.
- 21) Durante estos años (‘67-‘68) pensé que sería interesante (si no importante) exhibir mi obra en P.R.—tratando a través del Instituto de Cultura, que completamente ignoró mi correspondencia (dirigida directamente a Ricardo Alegria). Este silencioso rechazo fue para mí indicativo de un país (o colonia) destinado a no conocerse a sí mismo, insistiendo en vivir atrapados en una enfermedad y pérdida nostalgia que ignora lo no conforme a su preconcebida y rígida idea de lo que es o no debe ser.
- 22) En resumen: del ‘61 al ‘68 había presentado mi obra en:
  - 1.— Puerto Rico Exhibición con R.F. controversial y “escandalosa” ‘61
 Tres exhibiciones de grupo:
  - 2.— Philadelphia Pintura Latino Americana ‘67
  - 3.— Philadelphia Arte de Vanguardia ‘67
  - 4.— New York Arquitectura y Escultura (vea notas que siguen) ‘67
 Tres exhibiciones (solo) de mi obra completa (‘64-‘68):
  - 5.— Philadelphia En la única institución de aquellos años que presentaba arte contemporáneo ‘68
  - 6.— Washington En la galería mas importante para arte Latino Americano en los EE UU (Censurada) ‘68
  - 7.— New York En la Universidad del Estado de NY, Sede en Albany ‘68

- intentó un boicot de la galería, que, dada la importancia de la Unión para los artistas Latino Americanos, duro muy, muy poco. (Le incluyo reseña del Washington Post y otros periódicos. En P.R. el S.J. Star y El Imparcial sacaron artículos similares ). Obviamente mis obras tenían "UN EFECTO PROVOCATIVO AL CUAL EL OBSERVADOR NO PUEDE PERMANECER INDIFFERENTE." La cito en su referencia a la obra de R.F.
- 18) Por lo menos tres de estos cuadros que causaron tanta consternación cuelgan ahora en mi comedor y sala donde, que yo sepa, no han ofendido a nadie. (Fotos recientes incluidas, casa diseñada [75-'76] y construida [80-'82] por mí. Esta estructura, siendo yo mi propio cliente, demuestra de manera clara mi modo arquitectónico.) Antes de dismantelar la exhibición, el crítico Argentino Rafael Squitru ofreció comprarme el cuadro titulado "Para Mis Muchas, Desconocidas y Pequeñas Amiguitas, Incluyendo a Mónica." Discrepancia de opinión en el valor monetario de la obra evitó la venta.
- 19) En septiembre del '68 la Universidad del Estado de N.Y. (SUNY) con sede en Albany presento mi obra completa ('64-'68). Le incluyo copias del pequeño catálogo, invitación y algunas fotos (aunque no muy buenas dan idea de la galería, el tamaño y forma de las pinturas, y como se colgó la exhibición). Aunque hubieron algunas endebles protestas, el ambiente universitario evitó problemas de censura. La colección Rockefeller demostró interés en algunas de la obras, pero otra vez discrepancia en la opinión de su representante y la mía sobre el valor de las obras evitó la venta. Aparentemente, en ocasiones, mi arrogancia exige un valor con el cual el resto del mundo no está de acuerdo.
- 20) En reciprocidad a R.F. traté que la misma galería exhibiera su obra. El director, no interesado en escultura y limitado en su conocimiento de tal, no pudo percibir la agresiva elegancia e importancia de las piezas de R.F. de aquel entonces. Un tiempo después R.F. comenzó su exitosa campaña de guerrilla con las hojas, la grasa, y los hielos, que le ganaron el título de "El Piragüero Más Grande Que Ha Dado la Isla," en crítica de Ernesto Jaime (Jimmy) Ruiz de la Matta.
- 21) Durante estos años ('67-'68) pensé que sería interesante (si no importante) exhibir mi obra en P.R.—tratando a través del Instituto de Cultura, que completamente ignoró mi correspondencia (dirigida directamente a Ricardo Alegría). Este silencioso rechazo fue para mí indicativo de un país (o colonia) destinado a no conocerse a sí mismo, insistiendo en vivir atrapados en una enfermiza y pífida nostalgia que ignora lo no conforme a su preconcebida y rígida idea de lo que es o no debe ser.
- 22) En resumen: del '61 al '68 había presentado mi obra en:
- 1.— Puerto Rico Exhibición con R.F. controversial y "escandalosa" '61
- Tres exhibiciones de grupo:
- 2.— Philadelphia Pintura Latino Americana '67
  - 3.— Philadelphia Arte de Vanguardia '67
  - 4.— New York Arquitectura y Escultura (vea notas que siguen) '67
- Tres exhibiciones (solo) de mi obra completa ('64-'68):
- 5.— Philadelphia En la única institución de aquellos años que presentaba arte contemporáneo '68
  - 6.— Washington En la galería mas importante para arte Latino Americano en los EE UU (Censurada) '68
  - 7.— New York En la Universidad del Estado de NY, Sede en Albany '68
- son siempre colaboraciones, y excepto en raras ocasiones, obviamente comprometidas de una manera u otra.
- 27) Por no poder evitarlo (la opción preferida, pues el acto de pintar nunca ha sido para mí pasatiempo o terapia mental) desde el 1983 me he concentrado otra vez en la pintura y he completado una obra considerable, con poca semejanza a la obra exhibida de los años '60, pero sí consistente en que ahora, como antes, no contiene mensajes políticos o ecológicos, no se refiere a estilos o movimientos populares del momento, no es minimalista, conceptual, expresionista, realista, abstracta, o pos-modernista; no aboga por la abolición total del objeto plástico, no rompe con la tradición de excelencia "artesanal," no trata de "elevar nuestro espíritu" o "ennoblecere" y mucho menos entretener o decorar; pero sí trata (copiando la frase de J.C. Oates refiriéndose a la misión de la literatura) de penetrar a la más interiorizada e intransigente de las verdades.
- 28) Nota reciente:  
El Museo del Barrio (creado según su artículo por Ralph Ortiz y dedicado a "descubrir las raíces y entender el pasado de la comunidad" recibió una carta (3 Abril, 1993) dirigida a la Sra. Leval (Directora de esa Institución) de un amigo interesado, en que lamentó mi exclusión de una conferencia que dió la Señora sobre artistas Puertorriqueños en el Museo de Arte de Philadelphia. Recibiendo copia de esta carta, hice algunas correcciones de datos—y mi carta con las correcciones fué también enviada a la Sra. Leval (20 mayo, 1993). Estamos a comienzos de septiembre y ni mi amigo ni yo hemos recibido siquiera acuse de recibo, demostrando que el mundo "artístico" Puertorriqueño no recordando el pasado—lo repite.
- 29) Rehusando ser enterrado en vida o convertirme en el "Puertorriqueño Invisible," le he traído a su atención esta pequeña corrección o actualización de parte de mi historia, (sin la mas mínima ilusión que estos eventos de hace más de 25 o 30 años sean de interés a nadie), no con intención de envolverme en el "manto glorioso del pasado" sino por que es fundamental para el conocimiento y/o entendimiento de mi obra presente, que sí me interesa. Dado que el libro-catálogo se limita (1920-1970) no he incluido nada de mi obra en pintura después del '68.
- Si tiene ocasión (curiosidad o interés) de pasar por Philadelphia me complacería con su visita.
- Sinceramente,  
  
Rafael (Chafé) Villamil  
no Chéfo
- Nota:  
De la exhibición VILLAMIL—FERRER del 1961 se vendió un sólo cuadro. Una pintura pequeña, inconsecuente, (mas una investigación del uso de diferentes materiales que una desconcertante polémica). Al reverso la dediqué a Henry Klumb, el comprador (otro gran arquitecto poco apreciado con quién había trabajado unos años antes) con una inscripción en alemán del poeta Gottfried Benn que, no muy bien traducida, dice: "La vida es un construir de puentes sobre ríos que desaparecen."
- cc: Antonio Torres Martinó  
Maria Emilia Somoza  
Mauricio Lafitte  
Luis R. Cancel



# COSAS DE AQUI

Por  
César  
Andreu  
Inglesiás

## SILVIO, EL PINTOR

Ayer tuve uno de esos inevitables encuentros que son un reto a la paciencia humana. Se trata de un pintor de nombre Silvio. Presume de hombre raro. No lo es, y hasta tengo mis dudas de que sea lo primero. Pero su personalidad no viene al caso. Lo que importa es su presunción de artista.

Me hallaba tranquilamente sentado en el Nene's Bar cuando el tipo, a quien no conocía, se me vino encima profiriendo pestes contra el teatro puertorriqueño. Hice escopio de la flema que me viene de un antepasado gallego de antes de la conquista, y le invité a sentarse. Me dió la impresión de que estaba borracho. Pero no tardé en darme cuenta de mi error. No bebe nada más fuerte que el agua de azahar. Si finge embriaguez es para impresionar como artista raro... Se presentó:

—Soy Silvio.

Esperaba, al parecer, causar una conmoción con su nombre. Al notar que permanecí impassible, añadió:

—Puede que aún no haya oído de mí. Pero oír... Pronto será centro de una tormenta de críticas.

—¡Ah! ¿Piensa salir a la calle desnudo? —pregunté.

El hizo como que no me había oído, y continuó:

—Se necesita una revalorización y un resurgimiento de un teatro puertorriqueño desvinculado de mensaje pedagógico o de otra índole foránea a su fin verdadero de arte por el arte. Hay que espulgar las obras de todo tinte nacionalista... Mezclar el arte con la política es rebajarlo, máximo cuando se expresan mensajes atentatorios a nuestra ciudadanía.

Calló el tipo. Yo aproveché la ocasión para ordenar cerveza. Pero Silvio hizo una señal de contrabando. El Nene. Creí que deseaba una bebida más fuerte. Al contrario. Pidió para él un vaso de agua de azahar. Cuando tuvo la insulsa bebida en la mano, dijo en tono confidencial:

—Puede que un día me decida a escribir una obra que tengo en la cabeza, y entonces usted verá... Estoy seguro que causará furor.

—¿Además de pintor, usted es dramaturgo?

—Aun no. Por lo pronto me limito a pintar.

**ESTRICTAMENTE PERSONAL**

Pero mi teoría del arte es abarcadora. Vale tanto para la pintura como para la música, la literatura... En fin, conmigo se inicia un movimiento artístico que hará historia.

—¡Caramba, ¡qué interesante!

La exclamación sólo destilaba sarcasmo, pero el sujeto la interpretó como que yo ardía por conocer su modalidad artística. Levantó su vaso de agua de azahar e invitándome a brindar, exclamó: —Ars longa, vita brevis!

Tomé unos sorbos de cerveza. Al notar que el tipo entornaba los ojos y adoptaba una actitud meditativa, pregunté:

—En ese movimiento de que usted habla, participan otros artistas?

—Yo solo constituyo el movimiento —contestó arguyendo la cabeza como gallo que levanta la cresta—. Pero dentro de poco me seguirán muchos. Serán individuos selectos. ¡Nada de pintores de la Perla! La pintura es arte de minoría, como la literatura que nadie lee, y el teatro que nadie va a presenciar... ¡Así será la obra del tatalismo!

—¡Ah! ¿Se trata de un nuevo ismo?

—Más que nuevo. ¡Novísimo! Es el ismo que dará fin a todos los ismos.

—Eso es lo que han soñado todos los iniciadores de algún ismo.

—Pues ese sueño se hace realidad en mí. El tatalismo es el principio y fin del arte.

—¿Cómo es eso?

—Verá usted. ¿Cuál es el primer sonido que emite un niño después de su llanto inicial? No es ma, ni es pa, y menos da-da, como creyó cierta gente en París. El primer sonido de la vida es ta-tá. Y si con ta-tá se inicia la vida, también con ta-tá se pasa a la muerte. ¿Comprende por qué afirmo que el tatalismo es el principio y fin del arte?

No, no comprendía y no me interrumpí en lo más mínimo. Pero como soy alérgico a la discusión de boberas, asazti. Aquello le hizo saltar de euforia, y agarrándose por un brazo, exclamó:

—¡Lo sabía! Sabía que a la larga usted sería uno de los míos. Voy ahora mismo a concederle el honor de que admire mi obra.

No me valió repetir mil veces que me libraba de tamaño honor. Prácticamente a punto de pistola me obligó a acompañarlo. Y así fue como vine a conocer las llamadas pinturas de Silvio, de las que algo diré mañana.





## COSAS DE AQUI

Por  
César  
Andreu  
Iglesias

## CHABACANERIAS

Silvio, el pintor, me condujo a lo que él llama su "atelier". Resultó ser un garaje abandonado. Allí tenía su estudio este aspirante a genio...

Entramos, mientras me explicaba: —Ya lo dijeron los grandes maestros. La pintura no es representación de la naturaleza sino su extensión. Yo llevo aún más lejos: La naturaleza debe quedar fuera de la pintura.

Calló y yo aproveché para tender la mirada por la habitación. No intento describirla. Baste solo con apuntar que hay allí una vasta colección de las cosas más abigarradas... Silvio se dirigió hacia un objeto a tiempo que decía:

—Estoy en proceso de abolir al hombre por completo. Todavía aparece en mi obra, como en este cuadro.

Observé lo que me mostraba sin poder descubrir el más leve rasgo humano. Tenía ante mí un tablero de ping-pong enmarcado en una orla de hierro. Resaltaba un grueso semicírculo rojo, y en su interior un emplasto de múltiples pinturas. Pegado sobre la obra había un martillo corriente. El ademán no me provocó ni admiración ni indignación ni nada. El artista comenzó a explicar con acento presumido:

—Esta obra se titula "Grito de la Naturaleza". Es la boca abierta de un bebé de pocos meses de nacido. Los rojos, amarillos y anaranjados representan un huevo, que es el alimento por el que está clamando. Esta moza de azul es el bobo que se le ha perdido...

Calló de nuevo. Seguramente esperaba que le preguntara por el martillo. Defraudado, se rindió ante mi completo desinterés, y continuó:

—Sin duda, le intrigará el martillo. Pues ese martillo representa el deseo ingenuo del bebé de matar a su madre.

—Profundo —dije yo entonces.

La expresión le hizo estremecer de júbilo. Dió un salto como un mono enjaulado y corrió a mostrarme otra de sus obras. Cuando intenté seguirlo, tropecé con un tonel de acero. El se volvió:

—También hago esculturas. Miré a mi receptor buscando en vano alguna pieza. El volvió sobre sus pasos, y acariciando el tonel de acero, exclamó:

—¡Esta es una de mis esculturas!

Me fijé entonces que el tonel descansaba sobre unas patas de acero. Tenía varias costuras con soldadura de acetileno. De uno de sus costados protuberaba un tubo... Explicó:

—Me dirán que esta escultura es pornográfica. Un crítico ya la calificó de "shocking". Es lo que siempre nos sucede a los artistas incompentidos.

El espantajo de acero no me pareció ni siquiera pornográfico. Luego sucedió, lo mismo al mostrarme algunas pinturas que se suponían inspiradas en el órgano sexual femenino. Sólo semejaban malas ilustraciones de tu manual de ginecología.

—Estoy seguro que los críticos juzgarán que ésta es mi obra maestra —dijo mostrándome lo que me pareció una pared en la que se hubieran derramado pinturas de diversos colores—. La título "Retorno al Principio de la Vida". Se trata, como fácilmente se ve, de una gigantesca matriz. Representa el sueño imposible del hombre: la vuelta al seno maternal. Mirándola, se siente el colapso generalizado de la vida, la raíz de nuestra desmoralización... ¡Vea qué extraordinaria fuerza destructora! Tres ideas palpitán: la idea del caos, la idea de lo maravilloso y la idea del equilibrio. Y quizá más: la impotencia de la palabra y su inutilidad... ¡Soberbio, verdad?

Renuncio a describir la supuesta obra maestra. Además de los emplastos de pintura, tenía pegados en su forma natural un enjambre de objetos: una docena de rateras de diversos tamaños, una vieja tabla de lavar, varias botellas rotas, un pedazo de tela de saco, el asiento de madera de un inodoro... ¡Qué era aquello! Nada de nada. Sencillamente, una muestra insolente de chabacanería.

Como si siquiera me provocaba la menor indignación, me volví hacia la puerta con intención de marcharme. No fue hasta entonces que Silvio me sorprendió.

—El Museo de la Universidad quiere presentar más obras —dijo, y añadió mostrándome una carta—: Oiga lo que me dice el encargado del Museo en esta carta: "Estoy seguro que la gente repudiará y le insultará, joven pintor. Dirán que su arte es pornográfico y mil cosas más. Pero yo digo: ¡bravo! Una no puede mirar sus pinturas; uno las siente". Magnífico juicio... ¡No le parece?

Naturalmente, me abstuve de expresar mi juicio sobre el juicio y menos sobre la obra. Si algo sentía, era ganas de reír. Pero, de otro lado, como reír de un hombre que a los cuarenta años se halla aún en la adolescencia? Ni siquiera se le puede considerar ridículo, y aún menos a su obra.

Sin embargo, es bueno recordar que la chabacanería no es patrimonio de escuela alguna. Lo mismo puede darse en arte tradicional que en supuesto arte de vanguardia. Y eso es lo único evidente en la obra de Silvio. Precisamente, lo único que no tiene derecho a hacerse pasar por arte.

Mañana: ALELUYA, SEÑOR SECRETARIO.

EL MUNDO, SAN JUAN, P. R. — SABADO, 20 DE MARZO DE 1965

**"OBRAS DE ARTE"**

(Para JJ)

¿El Rey va desnudo? — No; es que su sastre le ha hecho un traje, que sólo los "inteligentes" pueden ver. Una pulmonía de marca mayor, seguramente, le costó al Rey pasearse sin ropas. Pero, la burda burla del pícaro sastre, que había confeccionado un rico traje con hilos de oro, que sólo los "inteligentes" podían ver, hacían que un pueblo y su Rey, mantuvieran como cierto algo que ellos no veían, por temor a lucir faltos de inteligencia.

Así es una de las historietas que escuchaba cuando pequeña...

Todos sabemos que la historia se repite. Sigo de cerca el desenvolvimiento artístico de nuestros días y muy especial el de las artes plásticas y le confieso que me había senti-

do preocupada al analizar los rumbos por donde se había encauzado. He leído muchas veces, que el arte es el reflejo de los pueblos, pero he mantenido la esperanza, de que los hierros retorcidos, que últimamente pretenden ponerse de moda, sea nada más que el reflejo de quienes lo hacen.

Hoy, al terminar de leer la columna "Tópicos" del 12 de marzo, firmada por JJ, he respirado profundamente con sensación de alivio, porque es tranquilizador saber que hay voces responsables que se alzan para decir una verdad honesta, sin complejos, en beneficio de la cultura que aumenta con la crítica constructiva.

Mi preocupación al respecto tiene su base al enterarme de que uno de estos retorcidos de hierro, está representando al arte de Puerto Rico en una exhibición en Estados Unidos, como consecuencia de haber ganado un primer premio en un concurso del Instituto de Cultura. Considero que el futuro de nuestra cultura no está en que a cualquiera se le ocurra combinar una sartén con un manubrio de bicicleta, y decir que es una escultura, si no en la aceptación de los llamados responsables, conocedores de la materia y que, como críticos de arte, tienen la tarea de orientar con acierto a las mayorías y en especial a la juventud.

Felicito sinceramente la columna Tópicos del 12 de marzo, ágil y sustanciosa, de la cual soy asidua lectora.

Vivian Vilá  
US Station 6,  
Universidad Católica,  
Ponce

## **APÉNDICE 15**

### **DIRECTORES DEL ATENEO PUERTORRIQUEÑO Y SECCIÓN ARTES PLÁSTICAS, 1940-1980**

1939-1942

Vicente Géigel Polanco, Presidente Ateneo

1935-1940 Nilita Vientós Gastón, directora Sección Artes Plásticas

1941 Luisa Géigel, Directora Sección Artes Plásticas

1943-1945

Miguel Meléndez Muñoz, Presidente Ateneo

1942-1944 Nilita Vientós Gastón, directora Sección Artes Plásticas

1946 - 1961

Nilita Vientos Gastón, Presidenta Ateneo

1945-1947 Luisa Géigel, directora Sección Artes Plásticas

1962 - 1965

Dra. Piri Fernández de Lewis, Presidenta Ateneo

1961 – 1966 Jorge A. Rechany, director Sección Artes Plásticas

1967 - 1977

Lic. Eladio Rodríguez Otero, Presidente Ateneo

1966 -1971 Luis Hernández Cruz, director Sección Artes Plásticas

1971 – 1975 Myrna Báez, Directora Sección Artes Plásticas

1975 -1977 ??

1977 - 1980

Dr. Osiris Delgado, Presidente Ateneo

1978 – 1989 Dr. Federico Barreda Monge, director Sección Artes Plásticas

## **APÉNDICE 16**

### **EL MANIFIESTO MAXIMAL DE RAFAEL RIVERA GARCÍA**

El manifiesto “maximal”

- La pintura debe imponer su presencia.
- La pintura debe destruir todo cuanto le rodea.
- Más en más, menos es menos.
- La ciencia es el anti-tesis del arte.
- No hay continuidad en el arte.
- El arte nace y muere con cada artista.
- Arte es la concretización de lo conceptual.
- La arquitectura no es arte.
- Lo predecible no es arte.
- El artista impone su modalidad.
- La máquina es anti-arte.
- La finalidad del arte es forma.
- Forma no la dicta función.
- El hombre hace arte.
- El espectador no cuenta.
- Arte es por y para artistas.
- El ‘arte’ del pasado está muerto.
- El artista es el supra-humano.
- El artista destruye.
- Arte es una particular visión individual.
- Arte es causa... no efecto.
- El artista trasciende lo ambiental.
- El artista nace no se hace.
- No hay patria en el arte.
- Arte es vida... historia es muerte.

**APÉNDICE 17**  
**ÍNDICES DE *revista de arte / the art review***

***No. 1, junio 1969***

Ángel Ferrant y su 'escultura' infinita	José María Iglesias
Fontana, en su verdadero contexto	Ángel Crespo
Manifiesto blanco	
Material, Materialism, Materialist, Materialize	Rafael Ferrer
Exposiciones en el Campus de Mayagüez	
- Internacional de dibujo (Sala de Arte)	
- Picasso (Biblioteca)	
- José Luis Cuevas (Biblioteca)	
- Luis Hernández Cruz (Sala de Arte)	
Últimas adquisiciones para la colección del Recinto de Mayagüez	
Rafael Ferrer, Julio Plaza, Julio Rosado del Valle, Rogelio	
Polesello, Luis Hernández Cruz, Antonio Seguí y Lucebert	

***No. 2, septiembre 1969***

Conversación con Frank Stella	Ángel Crespo
Cinco conferencias sobre el futurismo	Germano Celant
Dalí me dedicó un libro suyo	José María Álvarez
Cervela	
La sociología del arte y la sociedad de las masas	Baldomero Cores
	Trasmonte
Exposiciones en el Campus de Mayagüez	
- Frank Stella (Sala de Arte)	
- Antonio Seguí (Sala de Arte)	
- El grabado holandés contemporáneo, primera serie	
Últimas adquisiciones para la colección del Recinto de Mayagüez	
Lucio Fontana, Dan Brennan, José María Iglesias, Antonio Seguí	

***No. 3, diciembre 1969***

The Future as Crisis	Barbara Rose
Los events Morris en el Campus de Mayagüez	Ángel Crespo
Bienal en los tiempos de lucha	Walmir Ayala
Lo que se muestra es un aspecto de lo invisible	José María Iglesias
La Arquitectura de la Tierra en la era del espacio	Claudio Ferlauto
El libro-objeto de Julio Plaza	
La sociología del arte	Baldomero Cores
Trasmonte	
Exposiciones en el Campus de Mayagüez	
- El grabado holandés contemporáneo, segunda serie (Sala de Arte)	
- Rafael Ferrer (Sala de Arte)	

- Pinturas de August Puig, primera exposición (Sala de Arte)
- Últimas adquisiciones para la colección del Recinto de Mayagüez  
Bonies, Corneille, Moonen

***No. 4 marzo 1970***

Las líneas experimentales del arte de posguerra  
Primera Bienal del Grabado Latinoamericano  
The New York Scene  
Exposición internacional de experiencias artístico-textiles  
Art povera/Arte pobre  
Arte inflable  
Artecomunicación  
El desnudo y lo moral en el arte  
Cervela  
Exposiciones en el Campus de Mayagüez

- August Puig, segunda exposición (Sala del Arte)
- Arturo Bourasseau (Sala del Arte)
- Ediciones de Julio Pacello (Sala del Arte)
- Pinturas de la Universidad de Berkley, California

Umbro Apollonio

Nina Bremer  
José María Iglesias  
Germano Celant  
Pilar Gómez Bedate  
Julio Plaza  
José María Álvarez

***No. 5, junio 1970***

An Interview with Roy Lichtenstein  
Roy Lichtenstein y el Arte Pop  
The New York Art Scene  
La pintura Española del Siglo XX (primera parte)  
Exposiciones en el Campus de Mayagüez

- Regina Silveira
- Domingo López de Victoria
- Roy Lichtenstein

Pilar Gómez Bedate  
Ángel Crespo  
Nina Bremer  
José María Iglesias

***No. 6, septiembre 1970***

The New York Art Scene  
Dos escritos de Kasimir Malevich  
La pintura Española del Siglo XX (segunda parte)  
Naturaleza sociológica del arte  
Trasmonte  
Exposiciones en el Campus de Mayagüez

- Joaquín Mercado

Nina Bremer

José María Iglesias  
Baldomero Cores

***No. 7, diciembre 1970***

La trigesima quinta Bienal de Venecia, comienzo de

un nuevo ciclo  
 The New York Art Scene  
 Picasso en Aviñón  
 Events, happening and land-art in Czechoslovakia:  
 A short information  
 La temporada artística en la Costa Azul  
 La pintura Española del Siglo XX (final)  
 Exposiciones en el Campus de Mayagüez  
 - Isabel Sotomayor (Sala de Arte)

Ángel Crespo  
 Nina Bremer  
 Pilar Gómez Bedate

Peter Stembera  
 Ivan Avena  
 José María Iglesias

***No. 8, marzo 1971***

La pintura popular sueca de Dalecarlia  
 El arte italiano desde 1945 hasta 1965  
 The New York Art Scene  
 Fernand Leger, artista clave  
 Las Galerías 'piloto' (panorama del arte de vanguardia)  
 Architecture as communication  
 Casenave  
 Exposiciones en el Campus de Mayagüez  
 - Iglesias  
 - Casenave

Svante Svärdestrom  
 Umbro Apollonio  
 Nina Bremer  
 José María Iglesias  
 Iván Arena  
 Karen Zahle  
 Emilio E. Huyke

***No. 9, junio 1971***

Dürer ou la poursuite de l'infini  
 Alberto Durero y la crisis de la mentalidad nórdica  
 'El horror del infierno' de Alberto Durero  
 The New York Art Scene  
 Notas sobre lo nuevo  
 Crónica de Francia  
 Crónica de Madrid  
 Exposiciones en el Campus de Mayagüez  
 - Carlos Irizarry

Gérard Legrand  
 Joaquín de la Puente  
 Ángel Crespo  
 Nina Bremer  
 Scott Burton  
 Ivan Avena  
 José María Iglesias

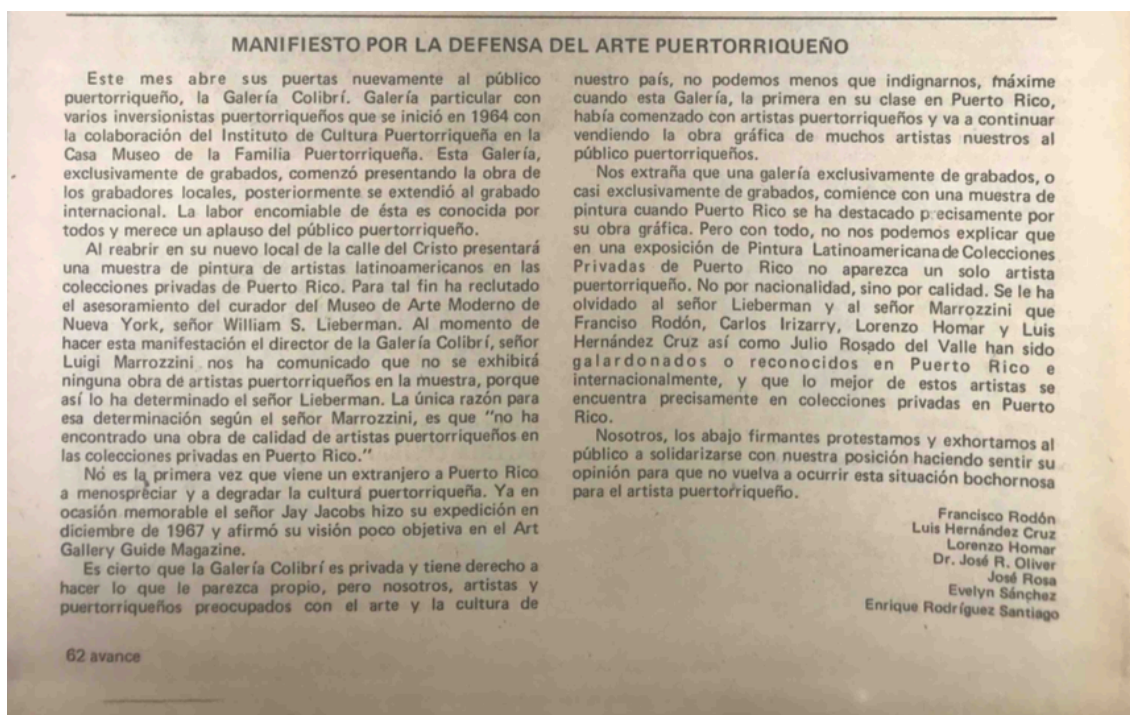
***No. 10, diciembre 1971***

Un principio nuevo en el preguntar filosófico sobre el arte  
 La escuela de Niza  
 Crónica de Madrid  
 Book as artwork 1960-1970  
 Museo privado (antología)  
 Danish Architecture  
 Sistematización lógica en el arte

Dorit Fiala  
 Ivan Avena  
 José María Iglesias  
 Germano Celant  
 Ezequiel González Mas  
 Karen Zahle  
 Werner Fiala

## APÉNDICE 18

### MANIFIESTO POR LA DEFENSA DEL ARTE PUERTORRIQUEÑO



Originalmente publicado en la revista Avance, 26 de febrero de 1973, pág. 62.



## ARCHIVOS CONSULTADOS

### **Puerto Rico**

Archivo General de Puerto Rico

Colección de las Artes, Biblioteca José M. Lázaro, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras

Colección Puertorriqueña, Biblioteca José M. Lázaro, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras

Programa de Artes Plásticas, Instituto de Cultura Puertorriqueña

Centro de Documentación de Arte Puertorriqueño, Museo de Historia, Antropología y Arte, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras

Archivo Antonio Martorell, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Cayey

Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña, Instituto de Cultura Puertorriqueña

Archivo Histórico Institucional, Museo de Arte de Ponce

Colección Puertorriqueña, Biblioteca General, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Mayagüez

Archivo privado Stuart J. Ramos Biaggi

Archivo privado Arturo Bourasseau

Centro de Documentación, Museo de Arte Contemporáneo

Colección Puertorriqueña, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Ponce

Colección digitalización *El Mundo*, Biblioteca José M. Lázaro, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras

Biblioteca Francisco Oller, Escuela de Artes Plásticas y Diseño, Viejo San Juan

### **Nueva York**

The Museum Archives, Museum of Modern Art

Biblioteca Thomas J. Watson, Metropolitan Museum of Art

New York Public Library, Mid Town Library

Brooklyn Museum

Museum of Contemporary Hispanic Art Archives (MoCHA), Eugenio María de Hostos

Community College Library, City University of New York

Centro de Estudios Puertorriqueños, Hunter College, City University of New York

Museo del Barrio

Fales Library, NYU

### **Filadelfia**

Archivo privado Rafael “Chafo” Villamil

### **Washington DC.**

Archives of American Art

Archive of the Art Museum of the Americas

### **Madrid**

Biblioteca y Centro de Documentación, Museo Nacional y Centro de Arte Reina Sofía

Archivo privado Ángel Crespo y Pilar Gómez Bedate

International Center for the Arts of the Americas, Museum of Fine Arts, Houston.

## BIBLIOGRAFÍA

. *Avance*, 26 de marzo 1973.

*3era Bienal del Grabado Latinoamericano en San Juan*. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1974.

"Abren en el CAAM exposición de Hernández Cruz." *El Mundo*, 28 de noviembre de 1968, 60.

Aguilar Pérez, Mayra. "La historiografía de la mujer en las artes visuales de Puerto Rico " Ph. D., Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y del Caribe, 2011.

Albanese, Lorelai. "El Morro: Hangout for the 'new generation'." *The San Juan Star*, 7 de julio de 1974, The Sunday San Juan Star Magazine, 8-9.

———. "Galería del Patio." *The San Juan Star*, 14 de julio de 1974, The Sunday San Juan Star Magazine.

Alberty Frago, Carlos R., ed. *Escritos de Boquío (1957-1985) Roberto Alberty Torres*. San Juan: Isla Negra Editores / Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2002.

Alegría, Ricardo. Carta a Lorenzo Homar. Colección Lorenzo Homar. Centro de Documentación de Arte Puertorriqueño.

———. *El Instituto de Cultura Puertorriqueña 1955-1983: 18 años contribuyendo a fortalecer nuestra conciencia nacional*. 2da ed. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, Programa de Publicaciones y Grabaciones, 1996.

———. Letter to William Lieberman. WSL II.A.104.e. The Museum of Modern Art Archives, NY.

Álvarez, Ernesto. "Pinturas de gran formato." *El Mundo*, 10 de febrero de 1978, Las Artes, 8C.

Andreu Iglesias, César. "Chabacanerías." *El Imparcial*, 13 de junio de 1961, Cosas de Aquí.

Anreus, Alejandro. "José Gómez Sicre and the "Idea" of Latin American Art." *Art Journal* 64, no. 4 (Noviembre 2005).

Antuaño, Maru. "Habitante del buen gusto." *El Nuevo Día*, 21 de octubre de 1989, Por Dentro, 61-63.

Argullo, Maribel P. "More on 'Art in Puerto Rico'." *The San Juan Star*, 22 de diciembre de 1967, Viewpoint, 61.

Arrarás Mir, José Enrique. "Entrevista en persona en el Comité Olímpico, Viejo San Juan." 'entrevista por Melissa M. Ramos Borges. 6 de junio de 2019.

- Arte de vanguardia* Ponce, PR, Museo de Arte de Ponce, 1968.
- "Artist Bares Plan to Slay President." *The San Juan Star*, 8 de junio de 1976, 12.
- "Artist Reiterates Intent to Blow Up President." *The San Juan Star*, 9 de junio de 1976, 4.
- "Artists' Statement." *The Island Times*, 6 de mayo de 1960, Letters, 5-6.
- Ashton, Dore. *American Art Since 1945*. New York: Oxford University Press, 1982.
- "Auspician ICPR y Esso: Dan a conocer los jueces certamen artistas jóvenes." *El Mundo*, 13 de noviembre de 1964, n.p.
- Azize Vargas, Yamila, ed. *Luisa Géigel Brunet (1916-2016): una artista completa*. Editado por Sistema Ana G. Méndez Universidad del Turabo. Gurabo, PR: Museo y Centro de Estudios Humanísticos Dra. Josefina Camacho de la Nuez, 2016.
- Babb, Margarita. "Police Shoot As 3 streak on Ashford." *The San Juan Star*, 22 de marzo de 1974, 28.
- Badía Rivera, Luz Elena. "Historia de los museos de Puerto Rico, 1842-1959: Musealizando su patrimonio y narrando la identidad." PhD, Universidad de Granada, 2017.
- Badillo, Samuel E. "For Arnaldo Maas." *The San Juan Star*, 5 de enero de 1963, Letters to the Editor, 13.
- Baird, Jane. "Deadline Lapse Forces Judge to Drop Irizarry Threat Case." *The San Juan Star* 14 de agosto de 1976, 1.
- Baird, Jane B. "Alleged Ford Thread Called Work of Art." *The San Juan Star*, 23 de junio de 1976, 1; 3.
- . "Deadline Lapse Forces Judge to Drop Irizarry-Threat Case." *The San Juan Star*, 14 de agosto de 1976, 1.
- Baralt, Guillermo A. *Desde el mirador de Próspero: la vida de Luis A. Ferré 1904-1968*. Vol. I, San Juan: El Nuevo Día Inc, 1996.
- Barnitz, Jacqueline. *Twentieth-Century Art of Latin America*. Austin: University of Texas Press, 2001.
- Basilio, Miriam. "Notas de campo de 'una informante nativa'." en *None of the Above Contemporary Work by Puerto Rican Artists*, editado por ed. Deborah Cullen, 161-63. Hartford, CT: Real Art Ways, 2004.
- Bazzano Nelson, Florencia. "Cambios al margen: la teorías estéticas de Marta Traba." en *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.

- Benítez, Marimar. "Apuntes sobre los escritos de Marta Traba en Puerto Rico." *Sin Nombre*, enero/marzo, 1984, 123-26.
- . "Apuntes sobre los escritos de Marta Traba en Puerto Rico." *Revista Sin Nombre*, enero-marzo, 1984/1985, 123-26.
- . "Arte y política: El caso de Carlos Irizarry." *La Revista del Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe*, no. 1 (julio - diciembre 1985): 86-89.
- . "'Arte, Política y Números' de Carlos Irizarry." *El Reportero*, 24 de septiembre de 1983, VIVA, 22.
- . *Identidad y crisis en la pintura puertorriqueña*. Ponce, Museo de Arte de Ponce, 1986.
- . "La década de los cincuenta: Afirmación y reacción." en *Puerto Rico: Arte e identidad*, editado por Hermandad de Artistas Gráficos de Puerto Rico, 115-39. San Juan: La Editorial Universidad de Puerto Rico, 1998.
- . "Los complejos mundos de Carlos Irizarry." *El Reportero*, 15 de octubre de 1983, VIVA, 24.
- . "Neutrotic Imperatives: Contemporary Art from Puerto Rico." *Art Journal* (winter 1998): 74-85.
- . "The Special Case of Puerto Rico." en *The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States, 1920-1970*, editado por The Bronx Museum of the Arts, 72-105. New York: Harry N. Abrams, 1988.
- Berenguer, Jerónimo. "Boricuas repudian acto de discriminación." 28 de marzo de *El Mundo*, 1969, 11D.
- . "Continúa caso galería arte boricua." *El Mundo*, 1 de abril de 1969.
- . "Galería PR continuará exhibición." *El Mundo*, 29 de marzo de 1969, 11A.
- . "Museo mantendrá nombre P.R." *El Mundo*, 2 de abril de 1969, 15.
- Bérquier, Serge. *L'Express* 23 de marzo de 1971.
- Bliss, Peggy Ann. "An Extra's Lot is Not a Happy One." *The San Juan Star*, 18 de septiembre de 1975, Portfolio, 1;3.
- Bloch, Peter. *Painting and Sculpture of Puerto Ricans*. Nueva York: PLUS ULTRA Educational Publishers, Inc., 1978.
- Boehm-Oller, Emma. Carta a Myrna Báez. Ateneo Puertorriqueño.
- Bonilla Norat, Félix. "The Fourth Biennial: Money, Money, Money." *The San Juan Star*, 26 de marzo de 1976, Sunday San Juan Star Magazine, 8-9.

- . "FRENTE." *The San Juan Star*, 19 de febrero de 1978, *The Sunday San Juan Star Magazine*, 8-9.
- . "Micheli & Rodríguez." *The San Juan Star*, 19 de junio de 1977, *The Sunday San Juan Star*, 8-9.
- . "Signs of the times at the UNESCO Salon." *The San Juan Star*, 29 de enero de 1978, *The Sunday San Juan Star*, 8-9.
- . "The Warm and the Cold of It." 9 de octubre de *The San Juan Star*, 1977, *The Sunday San Juan Star Magazine*, 8-9.
- Brown, Eric, ed. *Tibor de Nagy Gallery: The First Fifty Years*. New York: Tibor de Nagy Gallery, 2000.
- Burger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Buenos Aires: Editorial Las Cuarenta, 1999.
- "Businessman to Open Art Gallery." *The Island Times*, 22 de febrero de 1961, 22.
- Cabrera, Alba Raquel. "Inauguran Exposición Obras Rafael Ferrer." *El Mundo*, 17 de marzo de 1966.
- . "Monta piquete en Universidad profesor UPR compra escultura en acero de Ferrer." *El Mundo*, 8 de febrero de 1964.
- Cabrera, M.J. "Importance of Being... Ernesto." *The San Juan Star*, 21 de febrero de 1963, *Letters to the Editor*, 32.
- Camacho, Paul. "Hacia el contenido." *Frente: Movimiento de Renovación Social del Arte*, 19 de agosto de 1977.
- Camnitzer, Luis. Carta a Lorenzo Homar. Centro de Documentación de Arte Puertorriqueño.
- Cappalli, Mili. "A Home for Art." *The San Juan Star*, 19 de julio de 1970, 50-51.
- Carrero, Jaime. "'Art In Puerto Rico' Article Criticized." *The San Juan Star*, 7 de enero de 1968, *Forum*, E8.
- . "Crítico de 'arte'." *El Mundo*, 17 de marzo de 1965, *Voz del Lector*.
- . "What's Happening: Jaime Carrero on Avant Garde." *The San Juan Star*, 12 de noviembre de 1967, *Sunday San Juan Star Magazine*, 6.
- "Casenave exhibe en Mayagüez." *El Imparcial*, 28 de enero de 1971, n.p.
- Cherson, Samuel B. "Frente a frente con frente." *El Nuevo Día*, 25 de febrero de 1978, 10-11.
- . "Muerta y enterrada la Bienal 76." 28 de mayo de *EL Nuevo Día*, 1976, n.p.
- Chiesa, Wilfredo. "Entrevista por Skype." 'entrevista por Melissa M. Ramos Borges. 1 de febrero de 2018.

- Cintrón Goitía, Sandra. *Roberto Alberty (El Boquío): Vanguardista*. San Juan, PR: Museo de Historia, Antropología y Arte, 1999.
- Colón Mendoza, Ilenia. "Ramón Frade's El Pan Nuestro: The jíbaro as a Visual Construction of Puerto Rican National Identity." *ATHANOR XXI* (2004): 77-83.
- Colpitt, Frances. "The Shape of Painting in the 1960s." *Art Journal* 50, no. 1 (Primavera 1991): 5.
- Conley, Nancy. "San Juan Gallery Owners Score Island Art Reprint." *The San Juan Star*, 19 de diciembre de 1967.
- Crespo, Ángel. "Arturo Bourasseau." *revista de arte / the art review*, no. 4 (marzo 1970).
- . "Exposición de Rafael Ferrer." *revista de arte / the art review*, diciembre 1969, 54.
- . "Exposición Domingo López." *revista de arte / the art review*, no. 5 (junio 1970).
- . "Exposiciones en el Campus de Mayagüez: Ediciones de Julio Pacello." *revista de arte / the art review*, marzo, 1970, 71-73.
- . "Joaquín Mercado." *revista de arte / the art review*, no. 6 (diciembre 1970).
- . *Julio Plaza Mayagüez, Recinto de Mayagüez Universidad de Puerto Rico*, 1968.
- . "Los eventos Morris en el Campus de Mayagüez." *revista de arte / the art review*, no. 3 (diciembre 1969).
- . "Módulos." editado por Instituto de Cultura Hispánica. Madrid: Gráficas Alocén, mayo 1968.
- . "Regina Silveira." *revista de arte / the art review*, no. 5 (junio 1970).
- Crespo de la Serra, Jorge Juan. "Prólogo: Exhibition of Contemporary Mexican Art: Shown in Assembly Hall: January-February 1935." *The University of Puerto Rico Bulletin: Art in Review, Reprints of material dealing with Art Exhibitions directed by Walt Dehner and Acquisitions in the University of Puerto Rico, 1929-1938* (diciembre 1937): 85-11.
- Crommett, Eugene. "Art in Puerto Rico." *The San Juan Star*, 24 de diciembre de 1967, Forum, E8; 31.
- Cros, Fernando. "Apostillas para una exposición: Pintura y Escultura Puertorriqueña en los Años Setenta." editado por Museo de Arte Contemporáneo. San Juan: Museo de Arte Contemporáneo, 1989.
- Cruz Díaz, Brenda. "El arte camaleónico de Marcos Irizarry: entre el informalismo europeo y la abstracción americana: 1950-1970." PhD, Universidad Complutense de Madrid, 2016.

- "Cuevas expone en el CAAM." *El Mundo*, 12 de noviembre de 1968, 29.
- Cullen, Deborah. "None of the Above: Contemporary Works by Puerto Rican Artists." editado por Real Art Ways / Museo de Arte de Puerto Rico. Hartford: Real Art Ways, 2004.
- . *Rafael Ferrer (A Ver)*. Los Angeles: Chicano Studies Research Center, 2012.
- Dávila, Arlene. "The Institute of Puerto Rican Culture and the Building Blocks of Nationality." en *Sponsored Identities: Cultural Politics in Puerto Rico*, 60-98. Philadelphia: Temple University Press, 1997.
- . *Sponsored Identities: Cultural Politics in Puerto Rico*. Filadelfia: Temple University Press, 1997.
- Dávila, Arturo. *Campeche: Mito y realidad*. Edited by Museo de Arte de Puerto Rico. San Juan: Museo de Arte de Puerto Rico, 2010.
- de Acarón, Pedro. *El Mundo*, 17 de marzo de 1965, Transfondo, 7.
- . *El Mundo*, 10 de marzo de 1965, Trasfondo, 7.
- de Cuba, Natalia. "Adiós, Luigi." *El San Juan Star*, 4 de enero de 1998, Venue, 1-5.
- De Laosa, Marilú. "En continuo aumento la cantidad y la calidad." *El Mundo*, 2 de julio de 1989, Estilo, 36-37.
- de Rechany, María C. "La colección privada de José M. Martínez Cañas: un hombre de negocios que encuentra en el arte un acercamiento a Dios." *Artes Visuales: Revista Puertorriqueña de Arte*, 1972, 10-13.
- de Tolentino, Marianne. *Luis Hernández Cruz: Tiempos y formas en un itinerario artístico*. San Juan: Publicaciones Puertorriqueñas, 1989.
- Debran Alberts, Jane. "Exposición de Desnudos." *The San Juan Star*, 24 de febrero de 1960, 12-13.
- del Valle, Frances. *The Island Times*, 15 de junio de 1962.
- . "For Rafael Rivera García." *The Island Times*, 15 de junio de 1962, Letters.
- . "Straighten it out." *The San Juan Star*, 4 de abril de 1961, Letters to the Editor, 13.
- Delgado, Osiris. *Ramón Frade León, pintor puertorriqueño (1875-1954): un virtuoso del intelecto*. Santo Domingo: Editoria Corripio, C. por A., 1989.
- . "Últimas décadas hasta 1976." en *La gran enciclopedia de Puerto Rico*, editado por Vicente Báez, 202-19. 1era. Madrid: Ediciones R, septiembre 1976.
- Díaz Alcaide, Maritza. "Pintor Irizarry regresa de pintor." *El Mundo*, 4 de agosto de 1983, 1.

- Díaz, Carmen Graciela *Huele a bomba: la paradójica esencia del periodismo de Avance*. San Juan, PR: Ediciones Puerto, 2014.
- Díaz Infante, Duanel. *La revolución congelada: Dialécticas del castrismo*. Madrid: Editorial Verbum, 2014.
- Díaz, Lope Max. "Entrevista por teléfono." 'entrevista por Melissa M. Ramos Borges. 9 de octubre de 2019.
- . "Mensaje obra Ateneo por Instagram." editado por Melissa M. Ramos Borges, 24 de septiembre de 2019.
- Díaz Valcárcel, Emilio. "Notas históricas sobre Puerto Rico." en *La herencia artística de Puerto Rico: Época pre-colombina al presente*, 18-24. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 1973.
- Dinhofer, Al. "Forming Metal." *The San Juan Star*, 6 de febrero de 1964, Our Man in San Juan.
- . "Free Forms from Fenders." *The San Juan Star*, 2 de agosto de 1964, Our Man in San Juan.
- "Domingo García." *The San Juan Star*, 16 de octubre 1966, Sunday San Juan Star Magazine.
- "Domingo López." *The San Juan Star*, 12 de octubre de 1975, The Sunday San Juan Star Magazine, 15.
- Domínguez, Jorge I. "US-Latin American Relations During the Cold War and its Aftermath." Chap. 2 en *The United States and Latin America: The New Agenda*, editado por Victor Bulmer-Thomas y James Dunkerley, 34-50. Londres: Institute of Latin American Studies, University of London & David Rockefeller Center for Latin American Studies, Harvard University, 1999.
- Dudley, Marisol Berrios-Miranda y Shannon. "El Gran Combo, Cortijo, and the Musical Geography of Cangrejos/Santurce, Puerto Rico." *Caribbean Studies* 36, no. 2 (2008).
- EFE, Agencia. "ONU aprueba resolución sobre Puerto Rico." *Primera Hora*, 20 de junio de 2016. <https://www.primerahora.com/noticias/puerto-rico/nota/onuapruebaresolucionsobrepuertorico-1160220/>.
- "El ambiente maximal." *Urbe*, diciembre/enero, 1968/1969, 13; 65.
- "El arte de Norman Hopgood." *Artes Visuales*, 1971, 6-7.
- El Desollar: Vocero de la crítica Archivo digital de Marina Reyes Franco.



- "El Tribunal Federal como factor de Transculturación en Puerto Rico." *Avance*, 28 de mayo de, 1973, 46-47.
- "En libertad Irizarry." *Claridad*, 3 de julio de 1976, 5.
- "Escultura contemporánea en un nuevo 'Chase'." *Urbe*, diciembre/enero, 1969/1970, 20-21.
- "Esculturas contemporáneas en la Universidad." *El Nuevo Día*, 22 de enero de 1971, 20-21.
- Esteves Amador, Irene. "El desnudo en la obra de Luisa Géigel: una plástica controversial para la historiografía del arte puertorriqueño." Bachillerato, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, 2002.
- Estrada, Henry C. "Del populismo al Pop: las artes gráficas de los movimientos chicano y puertorriqueño." en *Pressing the point: parallel expressions in the graphic arts of the Chicano and Puerto Rican movements*, editado por Museo del Barrio, 23-25. New York: Museo del Barrio, 1999.
- "Exhibit with Nudes Canceled." *The Washington Post*, 5 de julio de 1968, n.p.
- "Exposición de obras de Rafael Ferrer." *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, enero-marzo, 1966, 38-39.
- Fernández, Ani. "Reseña de un evento cultural en la colonia." *La Escalera IV*, no. 1 (junio 1970): 34-41.
- Fernández, Jesse A. "Installations at the Colibrí." *The San Juan Star*, 27 de mayo de 1973, The Sunday San Juan Star Magazine, 14-15.
- . "Liliana Porter." *The San Juan Star*, 13 de enero de 1974, Sunday San Juan Star Magazine, 10-11.
- . "Puerto Rican Women." *The San Juan Star*, 12 de mayo de 1974, The Sunday San Juan Star Magazine, n.p.
- . "R. Martel." *The San Juan Star*, 23 de diciembre de 1973, Sunday San Juan Star, 8-9.
- . "Rafael Ferrer." *The San Juan Star*, 8 de junio de 1975, Sunday San Juan Star, 1; 15.
- Fernández Méndez, Eugenio. "Las artes plásticas." en *Clásicos de Puerto Rico*, editado por Lucas Morán Arce, 1-96. 3ra. Barcelona: Ediciones Latinoamericanas, S.A., 1976.
- Fernández Zavala, Margarita. "Marta Traba: una mujer que nos vio como nosotros no nos hemos podido ver." *Plástica*, 1985, 13-16.
- Ferrer, Rafael. *Autobiography*. Cincinnati, Ohio, 1973.

- . Carta a Marimar Benítez. Museo del Barrio Archives.
- . "The Ostrich." *The San Juan Star*, 2 de enero de 1964, Letters to the Editor, 16.
- Ferrer, Suzi. Juegos. Archivo privado.
- "'Festival Darío' en el CAAM." *El Mundo*, 18 de marzo de 1967, Puerto Rico Ilustrado, 7.
- "Festival de Darío en CAAM: Arrarás dice es rol universitario difundir cultura entre el pueblo." *El Mundo*, 30 de marzo de 1967, 1; 20.
- Figueroa, Eddie. "Darán charla UPR hoy sobre Rafael Ferrer." *El Mundo*, 12 de febrero de 1964 1964, 25.
- Figueroa, Loida. "Abierto el debate sobre Águila Blanca." *Claridad*, 17 al 27 de agosto de 1990, 16-17.
- . "Comentarios sobre la opinión de don Fernando Picó sobre Águila Blanca." *Claridad*, 21 al 27 de septiembre de 1990, 20-21.
- . "Resumen y balance del debate sobre Águila Blanca." *Claridad*, 19 al 25 de abril de 1990, 22-23.
- Fitzpatrick, Joseph P. *Puerto Rican Americans: The Meaning of Migration to the Mainland*. New Jersey: Prentice-Hall, 1971.
- Franco, Marina Reyes. "Poéticas políticas: gráfica alternativa, poesía y acción contestataria en Puerto Rico (1970 – 1980)." Maestría en Historia del arte argentino y americano, Universidad Nacional de San Martín, 2013.
- Freire, Klara Kemp-Welch & Cristina. "Artists' Networks in Latin America and Eastern Europe." *ARTMargins* 1, no. 2-3 (junio-octubre 2012): 10.
- "Frente." *Frente: Movimiento de Renovación Social del Arte*, 19 de agosto de, 1977.
- Friedman, Robert. "63 Activities Later, Arts Center Still Lacks Operating Funds." *The San Juan Star*, 14 de enero de 1975, Portfolio, n.p.
- . "Art, Yanqui Dollars and the True Believers." *The San Juan Star*, 24 de abril de 1975, Portfolio, 1; 6.
- . "Bicentennial Funds Hassle Snuff's Biennial Exhibition." *The San Juan Star*, 13 de mayo de 1976, 1.
- Fullana Acosta, Mariela. "Un lugar para Puerto Rico en el Museo de Arte de Ponce." *El Nuevo Día*, 15 de abril de 2018, Cultura.
- "Labyrinth of Life: A Conversation with Regina Silveira." NewCity Communications, Inc., 2018, accesado en 15 de marzo de 2019, <https://www.newcitybrazil.com/2018/10/09/labyrinth-of-life-a-conversation-with-regina-silveira/>.

- García, Domingo. "Reality, Intellect —And Art." *The San Juan Star*, 7 de marzo de 1965.
- García Gutiérrez, Enrique. "Puerto Rico." Chap. 5 en *Latin American Art in the Twentieth Century*, editado por Edward Sullivan, 119-35. Londres: Phaidon, 1996.
- García Villamarín, Ana Lucía. "La imagen de Gustavo Rojas Pinilla en la propaganda política durante la dictadura militar, Colombia 1953-1957." *Revista Colombiana de las Ciencias Sociales* 8, no. 2 (julio-diciembre 2017): 311-33.  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6048085>.
- Glueck, Grace. "Think Up a New Brand Name?" *Art in America*, Septiembre-Octubre, 1967, 4.
- Gómez Bedate, Pilar. *Arte estructural*. Mayagüez, Recinto Universitario de Mayagüez, 1968.
- . "El homenaje al Brasil en el campus de Mayagüez." *Revista de Cultura Brasileña*, separata septiembre, 1968.
- Gómez Sicre, José. "Rafael Ferrer of Puerto Rico." en *Contemporary Latin American Artists: Exhibitions at the Organization of American States, 1965-1985*, editado por Annick Sanjurjo, 73-74. Metuchen, Nueva Jersey: Scarecrow Press, 1993.
- González González, María del Mar. "Introducción." en *Premios 1970-2001 Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe*, editado por Flavia Marichal Lugo, 4-8. San Juan, PR: Museo de Historia, Antropología y Arte, 2015.
- . "The Politics of Display: Identity and State at the San Juan Print Biennial, 1970-1981." PhD, University of Illinois at Urbana Champaign, 2013.
- González Lamela, María del Pilar. "La aportación del exilio español a las artes plásticas en Puerto Rico." en *Cincuenta años de exilio español en Puerto Rico y El Caribe, 1939-1989 : Memorias del Congreso Conmemorativo celebrado en San Juan de Puerto Rico*, 285-96. A Coruña: Edicions do Castro, 1991.
- . "Tres artistas gallegos en Puerto Rico: Compostela, Botello y Granell." en *Jornadas de la emigración gallega a Puerto Rico: Actas del congreso celebrado en San Juan, 30, 31 de enero y 1 de febrero*, 175-201. A Coruña: Sada, 1996.
- González Sierra, Elvin. "Pintores españoles en Puerto Rico (1854-1940)." PhD, Universidad de Córdoba, 2010.
- Harman, Helen. "Guillermo Rodríguez Calligrapher." *The San Juan Star*, 29 de abril de 1974, Portfolio, 1-2.
- Hernández, Carmen Dolores. *Ricardo Alegría: Una vida*. Biblioteca de autores de Puerto Rico. San Juan: Editorial Plaza Mayor, 2002.

- Hernández Cruz, Luis. "Comments of 'Art In Puerto Rico'." *The San Juan Star*, 20 de diciembre de 1967, Viewpoint, 1.
- . "Entrevista personal." 'entrevista por Melissa M. Ramos Borges. 7 de mayo de 2019.
- . "Notas sobre la pintura abstracta." *FORO LIBRE*, 30 de noviembre de 1964.
- Hernández Gracia, Vanessa. "La gráfica sale a la calle: El desplazamiento de la gráfica hacia el espacio público." en *Imágenes desplazadas/Imágenes en el espacio*, 70-78. San Juan, PR: Programa de Artes Plásticas, ICP, 2015.
- Herrero, Osvaldo Manuel. "En torno a una polémica " *Urbe*, abril/mayo, 1969, 15; 48-51.
- Homar, Lorenzo. Letter to Mr. Andrew Viglucci, Editor of The San Juan Star.
- . "Lorenzo Homar: Responde a Marrozzini." *Avance*, 26 de febrero de 1973.
- . "To Set It Straight Art, Censorship and the Scene ... opinions." *The San Juan Star*, 24 de enero de 1971.
- Hopkins, David, ed. *Neo-Avant-Garde*. Editado por Klaus Beekman, Avant-Garde Critical Studies. Amsterdam: Editions Rodopi Bv, 2006.
- "How Silly Can You Get." *The Island Times*, 8 de abril de 1960, Letters, 5.
- "IC y la ESSO darán premios a 6 artistas." *El Mundo*, 19 de noviembre de 1964, n.p.
- "Contrabienal: Art, Politics, and Latin American Identity in 1970s New York." *Latin America - Perspectives*, Guggenheim, 2015, accesado en 4 de octubre de 2018, <https://www.guggenheim.org/blogs/map/contrabienal-art-politics-and-latin-american-identity-in-1970s-new-york>.
- "Inauguran exposición de dibujos en Mayagüez." *El Mundo*, 11 de septiembre de 1968, 10.
- "Inauguran exposición pinturas en el CAAM." *El Mundo*, 3 de febrero de 1970, n.p.
- "Intrínquilis." *La Razón*, julio de 1968.
- Irizarry, Carlos. 'entrevista por Yazmín Ramírez. 2000.
- . "Entrevista en persona." 'entrevista por Yasmín Ramírez. mayo, 2000.
- "Irizarry expone en CAAM." *El Mundo*, 20 de febrero de 1971, 11A.
- J.J. *El Mundo*, 12 de marzo de 1965 1965, Tópicos, 6.
- Jacobs, Jay. "Art in Puerto Rico." *theARTgallery*, diciembre, 1967, 16.
- . "A Reply From Jay Jacobs." *The San Juan Star*, 4 de enero de 1968, Viewpoint, 1.
- Jiménez, Ingrid. "Las artes plásticas en la encrucijada de la industrialización y la profesionalización como disciplina universitaria: Esbozo de una historia de la Universidad de Puerto Rico." en *Cien años de Historia, Arte y Enseñanza*:

- Profesores artistas > Departamento de Bellas Artes > Recinto de Río Piedras*. San Juan: Museo de Historia, Antropología y Arte, 2003.
- Johnson, Reck. Confidential Memorandum. WSL II.A.104.c. The Museum of Modern Art Archives, NY.
- . Puerto Rico Art in Two New Films. WSL II.A.104.c. The Museum of Modern Art Archives, NY.
- "Juez Desestima cargos a pintor acusado amenazar al Pres. Ford." *El Mundo*, 14 de agosto de 1976, 8A.
- "Julio Micheli." *The San Juan Star*, 12 de marzo de 1967, The Sunday San Juan Star Magazine, 10.
- "Julio Plaza." José de la Mano, 2014, accesado en 24 de marzo de 2018, <http://www.josedelamano.com/images/Catalogos/JulioPlaza.pdf>.
- Kellerman, Stewart. "Cancelan exposición arte de PR." *El Mundo*, 8 de julio de 1968, n.p.
- Kienle, Miriam. "review of Radical Eroticism: Women, Art, and Sex in the 1960s, by Rachel Middleman." *Panorama: Journal of the Association of Historians of American Art* 5, no. 1 (primavera 2019). <https://doi.org/10.24926/24716839.1695>.
- Lara, Juan A., ed. *El petróleo y Puerto Rico*. Vol. VI. San Juan, Unidad de Investigaciones Económicas, 2003.
- "Last Days of Biafra." *Life*, 23 de enero de, 1970, 26-27.
- Leder, Jeffrey. "Entrevista por teléfono." 'entrevista por Melissa M. Ramos Borges. 15 de marzo de 2018.
- Lippard, Lucy. "Eccentric Abstraction." en *Changing: Essays in Art Criticism*, 98-111. New York: E.P. Dutton & Co., Inc., 1971.
- . "Eros Presumptive." *The Hudson Review* 20, no. 1 (primavera 1967): 91-99.
- López Martínez, Teresa. "Una remirada al arte puertorriqueño de las décadas de los sesenta a los ochenta." *Orificio*, 2004-2006, 2008, 72-85.
- López Nieves, Alexis Josue. "Rafael "Sonny" Rivera García." Bachillerato en Artes, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, 2015.
- López Quintero, Juan Carlos "Interconexiones: Lecturas curatoriales de la colección MAPR 1." editado por Museo de Arte de Puerto Rico. San Juan: Museo de Arte de Puerto Rico, 2012.
- . "Interconexiones: Lecturas curatoriales de la colección MAPR 2." editado por Museo de Arte de Puerto Rico. San Juan, PR: Museo de Arte de Puerto Rico, 2012.

- López, Ramón. "Águila Blanca: notas sobre la imaginación histórica." *Claridad*, 27 de julio al 2 de agosto de 1990, 19-21.
- Lovell, Florence. "Calle La Fortaleza Núm. 152: Nueva Galería de Arte Expone de los Más Destacados Artistas de Puerto Rico." *El Mundo*, 6 de septiembre de 1961.
- . "El 25 de septiembre, Casa del Arte iniciará exposiciones con 70 obras." *El Mundo*, 21 de septiembre de 1961, 7.
- Lugo Ferrer, Rodolfo J. "Carlos Irizarry y el compromiso esencial del artista ante su mundo." *Maestría en Artes*, Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe, 1989.
- Luhn, Eugene B. "Whis is 'Art'?" *The San Juan Star*, 4 de abril de 1961, Letters to the Editor, 13.
- "Luis Hernández Cruz y sus 'módulos'." *Urbe*, diciembre/enero, 1968/1969, 26-27.
- M.C.R. "Tercera Bienal del Grabado —Un premio y dos menciones para puertorriqueños." *Avance*, 11 de febrero de 1974, 54-57.
- Maldonado, Penny. "Best Dressed Women Honored at a Cocktail Party." *The San Juan Star*, 19 de diciembre de 1968, 64-65.
- . "Dream Gallery." *The San Juan Star*, 27 de noviembre de 1964, Sunday San Juan Star, 4-5.
- . "Suzi Ferrer." *The San Juan Star*, 7 de diciembre de 1968, S8.
- "Manifiesto por la defensa del arte puertorriqueño." *Avance*, 7 de febrero de 1973, 62.
- Marichal, Flavia. "11 exhibiciones de pintura." 1957. Río Piedras: Galería La Pintadera, 3 de septiembre de 2018 1957.  
<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/864083/language/en-US/Default.aspx>.
- Marichal Lugo, Flavia. "El Museo de Historia, Antropología y Arte: Un recurso para la investigación y la enseñanza." *VisionDoble*. (15 de abril de 2019). Accessed 20 de mayo de 2019. <http://humanidades.uprrp.edu/visiondoble/?p=355>.
- Marín, Augusto. "Room for Both." *The San Juan Star*, 4 de abril de 1961, Letters to the Editor, 12.
- Marrozzini, Luigi. "El arte de vanguardia en Puerto Rico." *Avance*, 26 de marzo de, 1973, 51-52.
- . Esculturas de luz. Centro de Documentación de Arte Puertorriqueño, MHAA.
- . *Luis Hernández Cruz: obra gráfica 1962-1990*. San Juan, Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe, 1991.

- . LUMIA '74. Centro de Documentación de Arte Puertorriqueño, MHAA.
- Marsh Kennerly, Catherine *Negociaciones Culturales. Los intelectuales y el proyecto pedagógico del estado muñocista*. San Juan: Ediciones Callejón, 2009.
- Martínez, Elmy E. "'Obra de arte conceptual' el atentado contra Ford." *El Nuevo Día*, 23 de junio de 1976, 10.
- . "Preso por amenazar a Ford." *El Nuevo Día*, 17 de junio de 1976, 5.
- Martinó, José Antonio Torres. "Marta Traba: la vigilia por Puerto Rico." *Sin Nombre*, enero-marzo, 1984, 117-22.
- Martorell, Antonio. "La carrera magistral de Jaime Carrero." *80grados*. (22 de febrero de 2013 2013). <http://www.80grados.net/la-carrera-magistral-de-jaime-carrero/>.
- McCoy, Bob. "Around Town." *The San Juan Star*, 2 de junio de 1973, Entertainment, 2.
- McDaniel Tarver, Gina. *The NEW Iconoclasts: From Art of a New Reality to Conceptual Art in Colombia, 1961-1975*. Bogotá, Colombia: Ediciones Uniandes, 2016.
- McEwen, Abigail. "Olga Albizu and the Borders of Abstraction." *American Art* 29, no. 2 (summer 2015): 86-111.
- Meléndez, Concha. "El alma artística de Puerto Rico desvelada en la Primera Exposición Independiente de Arte Puertorriqueño en la Universidad de Puerto Rico." *Art in Review: reprints of material dealing with art exhibitions directed by Walt Dehner & acquisitions in the University of Puerto Rico, 1929- 1938*, no. 2 (diciembre 1937): 125-37.
- Méndez Sisco, María Antonia. Índice al periódico Frente: Movimiento de Renovación Social del Arte. Centro de Documentación de Arte Puertorriqueño.
- Micheli, Julio. *Julio Micheli*. Mayagüez, PR, Colegio de Agricultura y Artes Mecánicas Sala de Arte, 1972.
- . *Julio Micheli en FACULTAD 71*. Museo de Arte de Ponce Facultad de Bellas Artes del Colegio de Artes y Ciencias Universidad Católica de Puerto Rico, 1971.
- Miranda, José David. "Breves apuntes sobre el desarrollo de la cerámica artística en Puerto Rico." en *Puerto Rico: Arte e identidad*, editado por Hermandad de Artistas Gráficos de Puerto Rico, 287-314. San Juan: La Editorial Universidad de Puerto Rico, 1998.
- Miriam Basilio, Fatima Bercht, Deborah Cullen, Gary Garrels & Luis Enrique Pérez-Oramas, ed. *Latin American & Caribbean Art: MoMA At El Museo*. New York: Distributed Art Publishers, Inc., 2004.
- "Mojigaterías." *El Imparcial*, 12 de juio de 1968, n.p.

- Molina, Antonio. "Acontecimiento Cultural CAAM." *El Mundo*, 25 de septiembre de 1968, Arte en Puerto Rico, n.p.
- . "Arte ambiental de Luis Hernández Cruz." *El Mundo*, 18 de mayo de 1968, 22.
- . "Arte Boricua en Nueva York." *El Mundo*, 29 de marzo de 1969, n.p.
- . "Arte en Puerto Rico: Exposición de Dibujos." *El Mundo*, 10 de septiembre de 1968, Espectáculos.
- . "Arte en Puerto Rico: La reapertura Casa del Arte." *El Mundo*, 13 de febrero de 1971, Espectáculos, 10A.
- . "Arte en Puerto Rico: Lo erótico y lo pornográfico." *El Mundo*, 14 de enero de 1971.
- . "CAAM edita obra de Julio Plaza." *El Mundo*, 12 de julio de 1970, Puerto Rico Ilustrado, 16-17.
- . "Crítica de arte: Los premios de la Bienal." *El Mundo*, 24 de enero de 1970, Puerto Rico Ilustrado, 20-21.
- . "Esculturas en el CAAM." *El Mundo*, 5 de abril de 1968, Arte en Puerto Rico, n.p.
- . "Exposición Colectiva de Obras de Vanguardia." *El Mundo*, 7 de diciembre de 1968, Puerto Rico Ilustrado, 20-21.
- . "Exposición de dos jóvenes artistas." *El Mundo*, 13 de diciembre de 1969, Puerto Rico Ilustrado, 18-19.
- . "Exposición de Ernesto Álvarez." *El Mundo*, 23 de noviembre de 1968, Puerto Rico Ilustrado, n.p.
- . "Exposición UPR no representa arte de 1970." *El Mundo*, 19 de enero de 1971, Espectáculos, 12A.
- . "Felipe Jiménez en el CAAM." *El Mundo*, 11 de octubre de 1970, Puerto Rico Ilustrado, 12-13.
- . "Frank Stella expone sus obras en Mayagüez." *El Mundo*, 17 de abril de 1969, n.p.
- . "Gente joven en el arte." *El Mundo*, 28 de junio de 1969, Puerto Rico Ilustrado, 16-17.
- . "Integración de la Música y las Artes Plásticas." *El Mundo*, 12 de septiembre de 1971, Puerto Rico Ilustrado, 16-17.
- . "Integración de las Artes." *El Mundo*, 12 de octubre de 1968, Puerto Rico Ilustrado, 18-19.



- . "Jardín de esculturas en el Campus de Mayagüez." *El Mundo*, 13 de julio de 1968, Puerto Rico Ilustrado, 30-31.
- . "José María Iglesias." *El Mundo*, 1 de mayo de 1968, Arte en Puerto Rico, n.p.
- . "Lope Max y su Concepto Artístico en el Museo UPR." *El Mundo*, 14 de diciembre de 1971, Puerto Rico Ilustrado, 10-11.
- . "Luis Hernández Cruz y su obra." *El Mundo*, 16 de noviembre de 1968, 20-21.
- . "Luis Hernández Cruz y su obra." *El Mundo*, 16 de noviembre de 1968, Puerto Rico Ilustrado.
- . "¿Manifiesto feminista u obra de arte?" *El Mundo*, 19 de junio de 1973.
- . "Nueve artistas de España exhiben obras en Mayagüez." *El Mundo*, 11 de mayo de 1968, Puerto Rico Ilustrado, 22-23.
- . "Obra gráfica de Carlos Irizarry." *El Mundo*, 27 de de septiembre de 1970, Puerto Rico Ilustrado, 12-13.
- . "Obras de Carlos Irizarry en La Casa del Arte." *El Mundo*, 23 de marzo de 1968, Puerto Rico Ilustrado.
- . "Rafí Ferrer nos visita." *El Mundo*, 31 de agosto de 1968, Puerto Rico Ilustrado, 26-27.
- . "Regresa Rafael Rivera García." *El Mundo*, 7 de septiembre de 1968, Puerto Rico Ilustrado, 18-19.
- . "Una exposición de Franceschi." *El Mundo*, 15 de octubre de 1969, n.p.
- . "Zilia Sánchez y su obra." *El Mundo*, 13 de septiembre de 1970, Puerto Rico Ilustrado, 16-17.
- Morales, Gervasio. "La renuncia de Carlos Irizarry." *Claridad*, 19 de abril de 1975, En Rojo, 2.
- Moreira, Rubén Alejandro. *Exposición Retrospectiva: María Luisa Penne de Castillo*. Humacao, Universidad de Puerto Rico Museo Casa Roig, Recinto de Humacao, 1998.
- . *Los últimos veinticinco años de pintura de Rafael Villamil*. Edited by Museo de Arte Contemporáneo. San Juan: Museo de Arte Contemporáneo, 25 de mayo a 13 de agosto de 2006.
- Moreira, Rubén Alejandro, comisario. "El plan pictórico de lo concreto: Julio Rosado del Valle." editado por MAPR. San Juan, PR: Museo de Arte de Puerto Rico, 2009.

- Moreno Moya, Nadia. *Arte y juventud: el Salón Esso de artistas jóvenes en Colombia*. Colección de ensayos sobre arte colombiano. Bogotá: Instituto Distrital de las Artes - IDARTES, 2013.
- Moretti, Darcia. "Suzy Ferrer." *El Nuevo Día*, 11 de septiembre de 1971, 8-10.
- Nilsevady Fussá Arroyo, María del Pilar González Lamela, Ingrid M. Jiménez Martínez, comisarias. *Cien años de Historia, Arte y Enseñanza: Profesores artistas > Departamento de Bellas Artes > Recinto de Río Piedras*. San Juan: Museo de Historia, Antropología y Arte, 2003.
- Nistal, Benjamin. Carta dirigida a la sección Viewpoint de The San Juan Star. Centro de Documentación de Arte Puertorriqueño, Museo de Historia, Antropología y Arte.
- Ortiz Otero, Bienvendio. "Causa probable contra Carlos Irizarry a pesar alegado vínculo arte, amenaza Ford." *El Mundo*, 23 de junio de 1976, 14-B.
- Ortiz Otero, Bienvenido. "Juez Federal halla causa probable enjuiciarlo: expertos arte califican amenaza Carlos Irizarry de incursión arte conceptual." *El Mundo*, 23 de junio de 1976, 14B.
- Our Islands and Their People: As Seen with Camera and Pencil*. 2 vols. Vol. 1, New York: N. D. Thomas Publishing Company, 1899.
- Overbey, William W. "Balossi exhibit opens Friday." *The San Juan Star*, 28 de febrero de 1965, Sunday San Juan Star Magazine, 6.
- . "An Eye for the Absurd." *The San Juan Star*, 6 de febrero de 1966, Sunday San Juan Star Magazine.
- . "Fascinating Potpurri of Portraits." *The San Juan Star*, 24 de octubre de 1965, Sunday San Juan Star Magazine.
- . "Kijno." *The San Juan Star*, 29 de marzo de 1964, Sunday San Juan Star Magazine, 8.
- . "Pop Goes the Easel." *The San Juan Star*, 6 de diciembre de 1964, Sunday San Juan Star Magazine, 6.
- Pacini, Marina. "Who But the Arts Council." *Archives of American Art Journal* 27, no. 4 (1987): 9-23. <http://www.jstor.org/stable/1557689>.
- Palomero, Federica "Luis Hernández Cruz: Abstracción en libertad." Chap. 1 en *Luis Hernández Cruz*, 13-67. San Juan, PR: Museo de Arte de Puerto Rico, 2003.
- Pérez Lizano, Manuel. *Arte con mi tiempo, 1937-2007*. Zaragoza: Estudio Camaleón, 2007.

- . *Arte contemporáneo de Puerto Rico 1950-1983: cerámica, escultura, pintura*. Bayamón, PR: Ediciones Cruz Ansata, 1985.
- "Pide eliminar 'Puerto Rico' de galería arte." *El Mundo*, 28 de marzo de 1969.
- Piedra, Antonio. "Ángel Crespo con el tiempo, contra el tiempo." editado por Círculo de Bellas Artes. Madrid: Simancas Ediciones, S.A., 20 de abril - 3 de julio de 2005.
- "Pintores boricuas exponen obras en NY." *El Mundo*, 15 de septiembre de 1967.
- Piuco Biglia, Francielle. "Introducción a la recepción de la literatura brasileña en España de Juan Valera a la Revista de Cultura Brasileña (1962-1971)." *1611 : revista de historia de la traducción = a journal of translation history = revista d'història de la traducció* no. 9 (2015). <http://www.traduccionliteraria.org/1611/art/piuco.htm>.
- Plaza, Julio. *Autopresentación*. Mayagüez, Puerto Rico: Recinto Universitario de Mayagüez, mayo, 1968.
- . "libroobjeto." *revista de arte / the art review*, diciembre 1969.
- "The Pleasurable Business of Art in the Office." *The San Juan Star*, 30 de noviembre de 1969, Sunday San Juan Star Magazine, 12-13.
- Pop America 1965-1975*. Editado por Esther Gabara. Durham, NC: Duke University Press Books, 2018.
- "Preso Carlos Irizarry!". *Claridad*, 17 de junio de 1976, 9.
- Proaza, Fernando. "Arte muuuuuuuuu." *El Nuevo Día*, 2 de junio de 1973, Sábado, 13-15.
- Purcell, Marilú. "Contexto Puertorriqueño: del rococó colonial al arte global." editado por Museo de Arte de Puerto Rico. San Juan, PR: Museo de Arte de Puerto Rico, 2007.
- Quiñones, Laura. "La gestión del Instituto de Cultura Puertorriqueña: una mirada crítica a sus espacios museales." *El Amauta*, no. 8/9. enero 2012. (2012). Accessed 20 de julio de 2019. [http://amauta.upra.edu/vol8-9/vol8-9dossier/Articulo\\_Laura\\_Quinones.pdf](http://amauta.upra.edu/vol8-9/vol8-9dossier/Articulo_Laura_Quinones.pdf).
- Quintero Rivera, Ángel G. *Salsa, sabor y control!: sociología de la música tropical*. Madrid: Siglo Veintiuno Editores, 1998.
- "The L.A. Look From Start to Finish: Materials, Processes and Conservation of Works by the Finish Fetish Artists." *Modern Materials and Contemporary Art*, accesado en 1 de junio de 2019, [https://www.getty.edu/conservation/our\\_projects/science/art\\_LA/article\\_2011\\_ico\\_m\\_cc.pdf](https://www.getty.edu/conservation/our_projects/science/art_LA/article_2011_ico_m_cc.pdf).
- "Rafí Ferrer 'sorprende' con sus gráficas y dibujos." *El Mundo*, 13 de julio de 1975, Puerto Rico Ilustrado, 12.

- Ramírez, Mari Carmen. "Puerto Rican Painting: Between Past and Present." editado por Antropología y Arte Museo de Historia. San Juan: Museo de Historia, Antropología y Arte, 1987.
- Ramírez, Yasmín. "Carlos Irizarry." en *Voces y visiones: Highlights from El Museo del Barrio's Permanent Collection: Graphics*, editado por Deborah & Fatima Bercht Cullen. Nueva York: El Museo del Barrio, 2003.
- . "Nuyorican Vanguard, Political Actions, Poetic Visions: A History of Puerto Rican Artists in New York, 1964-1984." Doctor of Philosophy, The City University of New York, 2005.
- Ramos Biaggi, Stuart J. . Carta a Ángel Crespo sobre visita de Julio Plaza. Archivo Histórico y Central.
- . "Entrevista personal." 'entrevista por Melissa M. Ramos Borges. 25 de mayo, 2019.
- Ramos Borges, Melissa M. "El caso Irizarry: Acciones políticas en la década del setenta." Máster Universitario en Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual, Universidad Complutense de Madrid y Universidad Autónoma de Madrid, 2014.
- . "Las políticas del arte y el arte político de Carlos Irizarry." Bachillerato en Artes, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, 2011.
- . "Por la libre 2." *VisionDoble*, no. abril (2015 2015).
- . "Unos comentarios en torno a la obra experimental de Suzi Ferrer." VIII Coloquio de investigación de historia de las mujeres: Mujer en las artes, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Utuado, Asociación Puertorriqueña de Investigación de Historia de las Mujeres, 20 de marzo de 2019.
- Ramos, E. Carmen. "Our America: The Latino Presence in American Art." editado por Smithsonian American Art Museum. Washington DC: D Giles Limited, 2014.
- Ramos, José Luis. "Habla Carlos Irizarry." *Claridad*, 12 de abril de 1975, En Rojo, 2-4.
- "Recibe primer premio de escultura en Concurso Esso." *El Mundo* 26 de noviembre de 1964, n.p.
- "Rector CAAM elogia exposición pinturas de Rogelio Polesello." *El Mundo*, 19 de diciembre de 1966, 12.
- Reyes Franco, Marina. "La cultura como campo de batalla: El caso del gobierno araña." *Revista del ICP*, enero, 2015, 54-73.

- Rico, Hermandad de Artistas Gráficos de Puerto. "Prólogo." en *Puerto Rico: Arte e Identidad*, editado por Hermandad de Artistas Gráficos de Puerto Rico. San Juan: La Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1998.
- Ríos Rigau, Adlín. *Del patrimonio artístico al museo de arte*. San Juan: Universidad del Sagrado Corazón, 2013.
- Rivera García, Rafael. *The Island Times*, 1 de junio de 1962.
- . "Artists of Campeche." *The Island Times*, 15 de junio de 1961, Letters.
- . "Crítica a una crítica: carta abierta a los admiradores de Marta Traba." *Artes Visuales*, 1971, 24.
- . "For Earl Parker Hanson." *The Island Times*, 1 de junio de 1962, Letters, 5; 15.
- . "Maximal Ambiance." *The San Juan Star*, 22 de septiembre de 1968, Letters, 23.
- . "Worthy Successor." *The San Juan Star*, 1 de abril de 1961, Letters to the Editor, 12.
- Rivera, Nelson. "Antonio Navia, artista puertorriqueño." en *Con urgencia: Escritos sobre arte puertorriqueño*, 223-29. San Juan: La Editorial Universidad de Puerto Rico, 2009.
- . "Carta de presentación de Antonio Navia." en *Con urgencia: Escritos sobre arte puertorriqueño*, 213-15. San Juan: La Editorial Universidad de Puerto Rico, 2009.
- . "El retorno de Antonio Navia." en *Con urgencia: Escritos sobre arte puertorriqueño contemporáneo*, 217-20. San Juan: La Editorial Universidad de Puerto Rico, 2009.
- . "La abstracción y las estéticas nacionales: El conflicto entre el arte puertorriqueño y el arte estadounidense." en *Con urgencia: Escritos sobre arte puertorriqueño*, 19-29. San Juan: La Editorial Universidad de Puerto Rico, 2009.
- . "Puerto Rico: Arte abstracto e identidad nacional." en *Con urgencia: Escritos sobre arte puertorriqueño contemporáneo*, 31-41. San Juan: La Editorial Universidad de Puerto Rico, 2009.
- . *Releer a Marta Traba: Reflexiones sobre 'Cuatro pintores puertorriqueños'*. Con Urgencia: Escritos sobre arte puertorriqueño contemporáneo. San Juan, PR: Editorial Universidad de Puerto Rico, 2009.
- . *Visual Artists and the Puerto Rican Performing Arts, 1950-1990: The Works of Jack and Irene Delano, Antonio Martorell, Jaime Suárez, and Oscar Mestey-Villamil*. *Wor(l)ds of Change Latin American and Iberian Literature*. Edited by Kathleen March. New York: Peter Lang Publishing, 1997.

- Rivera Rosa, Rafael. "Controversial Art." *The Island Times*, 1 de junio de 1961.
- Rodríguez, Jorge. "Revive el Centro Nacional de las Artes en Da House." *El Nuevo Día*, 28 de enero de 2007, Escenario, 14-16.
- Rodríguez Luis, Julio. "Sin nombre: en nombre de un proyecto cultural para Puerto Rico." *América. Cahiers du CRICCAL*, no. 15-16 (1996): 157-74.
- Rodríguez, Myrna. "1983: A lively year for art." *The San Juan Star*, 31 de diciembre de 1983, Sunday San Juan Star, 12.
- Rodríguez, Ramón. "Carlos Irizarry: encarcelan artista amenazar vida Presidente EU." *El Mundo*, 17 de junio de 1976, 3A.
- Rodríguez, Sonia. "Dávila, López, Maurás, Feliciano Cuatro minimistas jóvenes de vanguardia." *Artes Visuales*, mayo, 1970, 9-10.
- "Rogelio Polesello." *The San Juan Star*, 8 de enero de 1967, Sunday San Juan Star Magazine, 10.
- Román Benítez, Pelayo. "In praise of Alegria." *The San Juan Star*, 9 de febrero de 1969, Letters, 12.
- Romano, Jaime. "Boom or Bust? Art, Censorship and the Scene ... opinions." *The San Juan Star*, 24 de enero de 1971, The Sunday San Juan Star Magazine, 8.
- Romeu, José A. *Panorama del periodismo puertorriqueño*. San Juan: La Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1985.
- Rosa, José M. "Why bother?" *The San Juan Star*, 8 de abril de 1961, Letters, 13.
- Rosario Quiles, Luis A. "Homenaje a Francisco Matos Paoli." *Versiones 1* (septiembre 1966).
- Rothfuss, Rhod. "El marco: un problema de plástica actual." *Arturo: revista de artes abstractas*, verano, 1944.
- Roulet, Laura. *Contemporary Puerto Rican Installation Art: The Guagua Aérea, the Trojan Horse and the Termite*. San Juan, Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2000.
- Route, Eneid. "Fads, Fun and Fashion at the Ondergraun." *The San Juan Star*, 23 de agosto de 1970, Sunday San Juan Star, 1-3.
- . "Marta Traba views Biennial, finds it lacking." *The San Juan Star*, 7 de junio de 1979, Portfolio, 1; 5.
- Ruaño, Estela. "Carlos Irizarry abre galería de pintura en SJ." *El Mundo*, 8 de diciembre de 1966, 60.

- . "Domingo López expone en Galería 63 de SJ." *El Mundo*, 16 de marzo de 1967, 55.
- Ruiz de la Mata, Ernesto Jaime. "Carlos Irizarry." *The San Juan Star*, 24 de marzo de 1968.
- . "Conversation with Luigi." *The San Juan Star*, 31 de diciembre de 1972, *The Sunday San Juan Star Magazine*, 10-14.
- . "Dealing with Ketty." *The San Juan Star*, 3 de diciembre de 1972, *The Sunday San Juan Star Magazine*, 10-11.
- . "Eli Barreto." *The San Juan Star*, 11 de febrero de 1968, *The Sunday San Juan Star Magazine*, 7.
- . "Ernesto Álvarez." *The San Juan Star*, 3 de noviembre de 1968, *Sunday San Juan Star Magazine*, 19.
- . "Esculturas de Rafael Ferrer en el Museo de la Universidad." *El Mundo*, 3 de febrero de 1964, 12.
- . "Frank Stella." *The San Juan Star*, 23 de marzo de 1969, *Sunday San Juan Star Magazine*, 1; 16-17.
- . "The 'grotesque art' of Rafael Ferrer." *San Juan Review*, marzo, 1965, 9-10.
- . "Hernandez Cruz." *The San Juan Star*, 27 de octubre de 1968, *Sunday San Juan Star Magazine*, 19.
- . "Isabel Sotomayor." *The San Juan Star*, 29 de marzo de 1970, *Sunday San Juan Star*, 7.
- . "Jeffrey Leder." *The San Juan Star*, 30 de junio de 1968, *The Sunday San Juan Star Magazine*.
- . "La Casa del Arte Reopens with a Group Show." *The San Juan Star*, 14 de febrero de 1971, *The Sunday San Juan Star Magazine*, 12-13.
- . "Move Over for Mayagüez." *The San Juan Star*, 17 de marzo de 1968, *The Sunday San Juan Star Magazine*.
- . "The Newest Abstraction: Total Environment." *The San Juan Star*, 21 de enero de 1968, 3.
- . "'Nine Artists of Puerto Rico' and 'The Art of Julio Rosado del Valle'." *The San Juan Star*, 21 de julio de 1968, *The Sunday San Juan Star Magazine*, 15.
- . "Norman Hopgood." *The San Juan Star*, 22 de agosto de 1971, *Sunday San Juan Star*, 14-15.

- . "The Other Extreme." *The San Juan Star*, 6 de agosto de 1972, The Sunday San Juan Star.
- . "Paste a Poster in Its Place: A Plea for Graffiti." *The San Juan Star*, 9 de julio de 1972, The Sunday San Juan Star Magazine, 10-11.
- . "Purely Decorative? Why Not?" *The San Juan Star*, 4 de noviembre de 1979, The Sunday San Juan Star Magazine, 14-15.
- . "Rafael Rivera García." *The San Juan Star*, 3 de agosto de 1969, Sunday San Juan Star Magazine, 13.
- . "Robert Goodnough." *The San Juan Star*, 15 de junio de 1969, Sunday San Juan Star Magazine, 9.
- . "Rosado del Valle Drawing Out of UPR Show on 'Moral' Rule." *The San Juan Star*, 31 de diciembre de 1970.
- . "Suzi Ferrer." *The San Juan Star*, 19 de septiembre de 1971, Sunday San Juan Star Magazine, 10-11.
- . "There's No Biz Like (Art) Show Biz." *The San Juan Star*, 15 de agosto de 1971, The Sunday San Juan Star Magazine, 5-7.
- . "Unift for exhibit: Banned in the UPR Museum, Censorship in Art." *The San Juan Star*, 10 de enero de 1971, The Sunday San Juan Star Magazine.
- . "A University Collects." *The San Juan Star*, 1970, 7 de febrero de Sunday San Juan Star Magazine, 22.
- . "UPR at the Art Students League " *The San Juan Star*, 22 de marzo de 1970, Sunday San Juan Star, 10.
- . "The Whole Shebang's at Mayagüez." *The San Juan Star*, 19 de abril de 1970, Sunday San Juan Star Magazine, 12-13.
- . "Zilia Sánchez." *The San Juan Star*, 20 de septiembre de 1970, The Sunday San Juan Star Magazine, 8-9.
- Ruiz, Eugenio Fernández Méndez y Manuel Cárdenas. "'Instalaciones' del mundo absurdo en la COLIBRÍ." *Avance*, 18 de junio de, 1973, 42-44.
- . "'Instalaciones' del mundo del absurdo en la COLIBRÍ." *Avance*, junio de 1973, 42-44.
- "The San Juan Star takes on the Catholic Church." Power: Abuse and Accountability, accesado en 25 de marzo de, 2019, <https://www.pulitzer.org/article/san-juan-star-takes-catholic-church>.
- Sanjurjo, Gadiel. "Art and Artists." *The Island Times*, 22 de junio de 1962, Letters, 5.



- "El partido de Acción Cristiana." Enciclopedia de Puerto Rico, Updated 5 de noviembre de 2015, 2015, accesado en 18 de febrero de 2019, <https://enciclopedia.pr.org/encyclopedia/el-partido-de-accion-cristiana-pac/>.
- Sarduy, Severo. *Las topografías eróticas de Zilia Sánchez* Río Piedras Museo de la Universidad de Puerto Rico, 1970.
- Seín, Ani Fernández. "Help! A Happening (GASP) at the U.P.R." *The San Juan Star*, 13 de febrero de 1966, Sunday San Juan Star Magazine, 6;16.
- Silveira, Regina. "Entrevista por Skype." 'entrevista por Melissa M. Ramos Borges. 12 de julio de, 2018.
- . "España y Puerto Rico: los primeros años." en *Julio Plaza: Poética / Política*, 139-43. Porto Alegre: Fundação Vera Chaves Barcellos, 2013.
- Silvestri, Reinaldo. "Festival de Darío en CAAM: Arrarás dice es rol universitario difundir cultura entre el pueblo." *El Mundo* 30 de marzo de 1967, 1; 20.
- . "Periodista Nicaragua asiste Centenario Rubén Darío CAAM." *El Mundo*, 4 de abril de 1967, 4.
- Somoza, María E. *Muestra de pintura y escultura puertorriqueña*. San Juan, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1977.
- Sretenovic, Vesela. "In Retrospect: Talking with Zilia Sánchez." en *Zilia Sánchez: Soy Isla*, editado por Vesela Sretenovic, 19-28. New Haven: Yale University Press, 2019.
- . *Zilia Sánchez: Soy Isla*. New Haven: Yale University Press, 2019.
- Steinberg, Leo. *Other Criteria: Confrontations with 20th Century Art*. Chicago: University of Chicago Press, 2007.
- Stella, Thomas. "Irizarry Put in Jail Over Ford Threats." *The San Juan Star*, 17 de junio de 1976, 1; 14.
- . "Irizarry: 'Threat' Dramatizes P.R. Status." *The San Juan Star* 26 de junio de 1976, 6.
- Stella, Tomas. "Irizarry: 'Threat' Dramatizes P.R. Status." *The San Juan Star*, 26 de junio de 1976, 6.
- Thompson, Lanny. *Nuestra Isla y su gente: La construcción del 'otro' puertorriqueño en Our Islands and Their People*. 2nda ed. San Juan: Centro de Investigaciones Sociales, 2007. [http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/Puerto\\_Rico/cis-uprrp/20120808013107/lanny.pdf](http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/Puerto_Rico/cis-uprrp/20120808013107/lanny.pdf).

- Tió, Teresa. "Carlos Irizarry cuatro años después." *El Mundo*, 29 de septiembre de 1983, Diario vivir, 1B.
- . *El cartel en Puerto Rico*. Mexico: Pearson Educación 2003.
- Todd, Jeffrey Jay. *The San Juan Star*, 28 de marzo de 1974, Viewpoint, 27.
- Torres Muñoz, María Elba. "Historia social y cultural de la circulación de las artes en Puerto Rico (1900-1950)" PhD, Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe, 2009.
- Torres Santiago, Jerry. *Mayagüez y Klumb: la historia olvidada*. Mayagüez, PR: Universidad de Puerto Rico, Recinto de Mayagüez, 2015.
- Traba, Marta. "'Arte de la resistencia' en Puerto Rico." *El Mundo*, 22 de octubre 1976, 14A.
- . "Arte en Puerto Rico: Crisis de Valores; ¿La crisis como valor? Impugnaciones de la crisis." en *Propuesta polémica sobre arte puertorriqueño*, 21-78. San Juan: Ediciones Librería Internacional, 1971.
- . *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*. Ciudad de México: Siglo Veintiuno Editores S.A., 1973.
- . "El erotismo y la comunicación." *Zona de Carga y Descarga* 1, no. 2 (noviembre - diciembre 1972): 11.
- . "El éxito de los derrotados." *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, abril - junio, 1970, 8-11.
- . "El éxito de los derrotados."
- . "El museo de la Universidad presentó obras de Botero Coronel y Francisco Rodón." *Artes Visuales*, 1970, 18-19.
- . "Myrna Báez: Carta del desciframiento para entender idiosincracia boricua." *El Mundo*, 23 de octubre 1976, 6B.
- . *Propuesta polémica sobre arte puertorriqueño*. San Juan: Ediciones Librería Internacional, 1971.
- . "¿Qué hace el nuevo arte en Puerto Rico?". en *Propuesta polémica sobre arte puertorriqueño*, 103-20. San Juan: Ediciones Librería Internacional, 1971.
- Trelles Hernández, Mercedes. "The Contested Object: Pop art in Latin America, 1964-1974." Ph. D., Harvard University, 2002.
- . "Entrevista: Luis Hernández Cruz, el abstracto por excelencia." Chap. 3 en *Luis Hernández Cruz*, 71-76. San Juan, PR: Museo de Arte de Puerto Rico, 2003.

- . "La pintura, el gusto y la historia: Reflexiones en torno a la historia de la pintura puertorriqueña." en *Los tesoros de la pintura puertorriqueña*, editado por Carmen T. Ruiz de Fischler. San Juan: Museo de Arte de Puerto Rico, 2001.
- . "Los rastros del tiempo, las huellas de la Bienal: la Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y Caribe en contexto." *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña* 6, 2da serie, no. 12 (2006): 89-111.
- Trujillo Betancourt, René. "Ante El Manifiesto "Maximal"." *Urbe*, febrero/marzo, 1969, 17.
- "Un lugar digno para el Maestro Eugenio María de Hostos." 2016,  
<http://www.mayaguezsabeamango.com/archivos/historias-final/1161-un-lugar-digno-para-el-maestro-eugenio-maria-de-hostos>.
- Underhill, Connie. "Carlos Unbound." *The San Juan Star*, 21 de agosto de 1983, Sunday San Juan Star Magazine, 10-11.
- . "The New Generation of Puerto Rican Artists." *The San Juan Star*, 22 de septiembre de 1974, The Sunday San Juan Star Magazine, 1; 5-7.
- Valle, Norma. "Desiste exhibir en OEA: Retiran obra de su compañero." *El Mundo*, 13 de julio de 1968, 32.
- Veloric, Cynthia Interview with Rafael Ferrer for the Archives of American Art.
- Venegas, Haydee, ed. *Catálogo de las obras de arte en la Colección del Ateneo Puertorriqueño*. San Juan: Ateneo Puertorriqueño Librería Editorial Ateneo, 1996.
- . *Jaime Carrero: Retorno del insilio*. Ponce, Museo de Arte de Ponce, 1986.
- "Vietnam One Week's Dead." *Life*, 27 de junio de 1969, 20-31.
- Vilá, Vivian. "'Obras de arte'." *El Mundo*, 20 de marzo de 1965.
- Villamil, Rafael. Carta a Marimar Benítez. Centro de Documentación de Arte Puertorriqueño, MHAA.
- Vivoni Farage, Enrique, ed. *Klumb: Una arquitectura de impronta social*. San Juan: La Editorial, Universidad de Puerto Rico, 2006.
- Willard, Charlotte. "In the Art Galleries: Balancing the Books." *New York Post*, 30 de septiembre de 1967, Magazine.
- Zavala, Iris M. "Pintor primordialmente abstracto Ernesto Jaime Ruiz expone en el Museo de Universidad." *El Mundo*, 26 de febrero de 1963.
- Zorrilla, Aida. "El 28 de agosto abren en el Viejo San Juan la 'Caribbean Art Gallery'." *El Mundo*, 22 de agosto de 1959, 4.

